РАНИОН и И. К. П.

ЛИТЕРАТУРА
и
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ПЕРВАЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929

СОДЕРЖАНИЕ

Редакция просит авторов направлять рукописи статей по адресу: Москва, Волхонка, 18, РАНИОН, на имя секретаря журнала Н. Ф. Бельчикова.

Редакция.





ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

г. 2

КНИГА ПЕРВАЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1929

Главлит № А 38350 11 л. 62 × 94. II-14 Гиз № 31908. Тираж 2 750.

14 тип. «Мосполиграф». Варгунихина гора, д. 8

В. Ф. Переверзев

«СОЦИОЛОГИЧЕСКИЙ МЕТОД» ФОРМАЛИСТОВ

И устно и письменно мне уже приходилось говорить о несостоятельности термина: социологический метод. «По существу, — писал я в статье «Необходимые предпосылки марксистского литературоведения» [1], — никакого социологического метода нет и быть не может, ибо мы имеем столько же социологических методов, сколько мы имеем социологий. Мы знаем идеалистические системы социологии, и конечно идеалистические социологии не могут лечь в основу того социлогического метода, который называется марксистским. Марксистский метод следовало бы назвать не социологическим, а методом историко-материалистическим. Марксистский местод есть метод исторического материализма, а не метод социологизма вообще».

Правильность этих соображений становится особенно ощутимой именно теперь, когда все становятся друзьями социологического метода и ратуют в его пользу. Под знаменем социологического метода собралась такая разношерстная публика, что дальнейшее пользование данным термином, кроме смуты и путаницы, ничего не сулит. Теперь против социологического изучения литературы не возражают даже формалисты. Мало того, они заняли теперь курьезную позицию защитников социологического метода от марксизма. Если послушать В. Шкловского, то окажется, что марксизм—это плохое приложение социологизма в литера-

[1] «Литературоведение». Сборник статей. Под ред. В. Ф. Переверзева. ГАХН. М. 1928, стр. 9.

туроведении. Формалисты выставляют себя более последовательными и умелыми социологистами и сулят более серьезные исследования, которые заткнут за пояс ребяческие упражнения марксистов в применении социологического метода. Что дело здесь идет о разных социологиях, что социология формалистов не имеет ничего общего с марксистской социологией, что социологическому материализму здесь противопоставляется социологический идеализм — об этом умалчивается. Наоборот, дело представляется в таком виде, что спор идет лишь о более или менее удачном применении единого социологического метода, что формалисты защищают хороший метод от уродливого применения его у марксистов. Марксисты-де много говорили о социологическом изучении литературных явлений, но ничего, кроме неудачных опытов, в этом плане не сделали. Они не умеют пользоваться своим собственным методом, не делают того, что должны были бы делать. Нет даже мысли о том, что для марксистов принципиально неприемлем тот путь социологического исследования, по которому движется формализм с его идеалистической концепцией исторического процесса, глубоко враждебной историческому материализму. А между тем дело обстоит именно так. Все, что формалисты считают недостатками, промахами, погрешностями в марксистских работах, есть грех против социологического метода, исходящего из идеалистической социологии. Но марксизм и не может против этого не грешить: у него другая социология и иные пути социологического осмысления явлений.

Выступая в защиту социологического изучения литературы, формалисты имеют в виду изучение литературного ряда в его взаимодействии с другими сторонами общественной жизни. Социальный процесс они представляют себе как взаимодействие самостоятельно развивающихся рядов, среди которых помещается и литературный ряд. Литература развивается, эволюционирует самостоятельно на ряду с такой же самостоятельной эволюцией других сторон общественной

жизни, с которыми она соприкасается и взаимодействует, на которые оказывает влияние, и влияние которых испытывает на себе. В литературной жизни наблюдается два ряда изменений: изменения, вытекающие из природы самой литературы, — независимое от внешних воздействий развитие, самодовлеющая эволюция литературного ряда; и изменения, вытекающие из взаимодействия с другими рядами социального процесса, — вызываемое внешним влиянием генетическое развитие, история литературы в собственном смысле слова. Необходимо, — говорит Б. Эйхенбаум, — «принципиальное разграничение самых этих понятий — эволюции и истории» [2]. С этой точки зрения «исторические исследования, — по словам Ю. Тынянова, — распадаются по крайней мере на два главных типа по наблюдательному пункту: исследование генезиса литературных явлений и исследование эволюции литературного ряда, литературной изменчивости» [3]. В исследованиях второго типа социологический метод не приложим. «Для изучения общих законов литературной эволюции вопрос о значении многообразных исторических связей и соотношений является второстепенным или даже посторонним» [4]. Только в исследованиях первого типа. историко-генетических, а не эволюционных, является необходимость в социологическом методе. Так как сущность историко-литературного процесса заключается во взаимодействии литературного ряда с другими рядами, то задача социологического анализа сводится к раскрытию этих взаимодействий, отнюдь не к отыскиванию причины литературных явлений, не к их об'яснению из единого основания. «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а

---

[2] См. его статью «Литература и литературный быт» в ж. «На лит. посту», 1927, № 9.

[3] См. его статью «Вопросы литературной эволюции» — «На лит. посту». 1927, № 10.

[4] Б. Эйхенбаум, там же.

могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности», говорит Эйхенбаум, и потому «причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических форм менее всего может быть названо материалистическим». Ничего кроме описаний взаимодействий социологический анализ не в силах дать и не должен давать, если хочет оставаться научным.

Вся эта социологическая теория с вытекающим из нее методом изучения не представляет собой ничего нового. Примерно лет 30 назад с подобного рода аргументацией в защиту подлинно научной социологии от метафизики марксистов выступали маститый ученый—историк Н. Кареев и маститый социолог Н. Михайловский. Монистическому взгляду на историю, претендовавшему на об'яснение исторического развития из единого об'ективного основания, противопоставлялась теория множественности факторов этого развития, находящихся во взаимодействии между собой. Против «узкой», односторонней теории материалистического об'яснения социальной эволюции выступали с «широкой», учитывающей всю сложность социального процесса, синтетически охватывающий все факторы исторического развития, теорией взаимодействия. Это та «историософия», тот социологический метод, с которым боролся Плеханов, как с худшим видом социологического идеализма и метафизики.

«Разница между Марксом и, напр., Кареевым сводится к тому,—писал Плеханов,—что последний, несмотря на свою склонность к «синтезу» остается дуалистом чистой воды. У него — тут экономия, там — психология; в одном кармане — душа, в другом — тело. Между этими субстанциями есть взаимодействие, но каждая из них ведет свое самостоятельное существование, происхождение которого покрыто мраком неизвестности. Не подумайте, что мы клевещем на почтенного профессора. Он с большой похвалой приводит

мнение Барта, по которому «право ведет самостоятельное, хотя и не независимое существование». Вот эта-то «самостоятельность, хотя и не независимость» и мешает Карееву познать сущность исторического процесса»[5]. Как видите, Плеханов весьма отрицательно относится к теории самодовлеющей эволюции различных сторон социального процесса, пренебрежительно и насмешливо третируя идею самостоятельного существования права. Столь же пренебрежительно относится он к теории взаимодействия, постоянно преследуя едкими насмешками социологов, рекомендующих искать об'яснение генезиса тех или других явлений общественной жизни в исследовании «взаимодействия».

«Нравы каждого народа влияют на его государственное устройство и в этом смысле являются его причиной, а с другой стороны, они обусловливаются государственным устройством и в этом смысле оказываются его следствием. Где же выход? Обыкновенно в такого рода вопросах люди довольствуются открытием в з а и м о д е й с т в и я: нравы влияют на конституцию, конституция на нравы, все становится ясно, как божий день, а люди, не удовлетворяющиеся подобной ясностью, обнаруживают достойную всякого рода порицания склонность к односторонности. Так рассуждает у нас в настоящее время почти вся наша интеллигенция. Она смотрит на общественную жизнь с точки зрения взаимодействия: каждая сторона жизни влияет на все остальные. Только такой взгляд и достоин мыслящего социолога, а кто, подобно марксистам, допытывается каких-то более глубоких причин общественного развития, тот просто не видит, до какой степени сложна общественная жизнь»[6]. Общественная жизнь конечно очень сложна, процесс ее весьма многосторонен и все стороны процесса связаны взаимодействием.

---

[5] «К вопросу о развитии монистического взгляда» Гиз., 1923, стр. 149.

[6] Г. П л е х а н о в—«К вопросу о развитии монистического взгляда», стр. 10.

могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности», говорит Эйхенбаум, и потому «причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических форм менее всего может быть названо материалистическим». Ничего кроме описаний взаимодействий социологический анализ не в силах дать и не должен давать, если хочет оставаться научным.

Вся эта социологическая теория с вытекающим из нее методом изучения не представляет собой ничего нового. Примерно лет 30 назад с подобного рода аргументацией в защиту подлинно научной социологии от метафизики марксистов выступали маститый ученый—историк Н. Кареев и маститый социолог Н. Михайловский. Монистическому взгляду на историю, претендовавшему на об'яснение исторического развития из единого об'ективного основания, противопоставлялась теория множественности факторов этого развития, находящихся во взаимодействии между собой. Против «узкой», односторонней теории материалистического об'яснения социальной эволюции выступали с «широкой», учитывающей всю сложность социального процесса, синтетически охватывающий все факторы исторического развития, теорией взаимодействия. Это та «историософия», тот социологический метод, с которым боролся Плеханов, как с худшим видом социологического идеализма и метафизики.

«Разница между Марксом и, напр., Кареевым сводится к тому,—писал Плеханов,—что последний, несмотря на свою склонность к «синтезу» остается дуалистом чистой воды. У него — тут экономия, там — психология; в одном кармане — душа, в другом — тело. Между этими субстанциями есть взаимодействие, но каждая из них ведет свое самостоятельное существование, происхождение которого покрыто мраком неизвестности. Не подумайте, что мы клевещем на почтенного профессора. Он с большой похвалой приводит

мнение Барта, по которому «право ведет самостоятельное, хотя и не независимое существование». Вот эта-то «самостоятельность, хотя и не независимость» и мешает Карееву познать сущность исторического процесса» [5]. Как видите, Плеханов весьма отрицательно относится к теории самодовлеющей эволюции различных сторон социального процесса, пренебрежительно и насмешливо третируя идею самостоятельного существования права. Столь же пренебрежительно относится он к теории взаимодействия, постоянно преследуя едкими насмешками социологов, рекомендующих искать об'яснение генезиса тех или других явлений общественной жизни в исследовании «взаимодействия».

«Нравы каждого народа влияют на его государственное устройство и в этом смысле являются его причиной, а с другой стороны, они обусловливаются государственным устройством и в этом смысле оказываются его следствием. Где же выход? Обыкновенно в такого рода вопросах люди довольствуются открытием в з а и м о д е й с т в и я: нравы влияют на конституцию, конституция на нравы, все становится ясно, как божий день, а люди, не удовлетворяющиеся подобной ясностью, обнаруживают достойную всякого рода порицания склонность к односторонности. Так рассуждает у нас в настоящее время почти вся наша интеллигенция. Она смотрит на общественную жизнь с точки зрения взаимодействия: каждая сторона жизни влияет на все остальные. Только такой взгляд и достоин мыслящего социолога, а кто, подобно марксистам, допытывается каких-то более глубоких причин общественного развития, тот просто не видит, до какой степени сложна общественная жизнь» [6]. Общественная жизнь конечно очень сложна, процесс ее весьма многосторонен и все стороны процесса связаны взаимодействием.

---

[5] «К вопросу о развитии монистического взгляда» Гиз., 1923, стр. 149.

[6] Г. П л е х а н о в—«К вопросу о развитии монистического взгляда», стр. 10.

Изменения, происходящие в одном ряду процесса, соотносительно повторяются в других рядах. Но именно поэтому изменения одного ряда ни в какой мере не об'ясняются ссылкой на взаимодействие с другим рядом, в котором происходит то же самое изменение. Соотнесение данного изменения по разным рядам единого социального процесса ровно ничего не говорит о возникновении самого изменения, о причинах его, а значит не дает его об'яснения, его научного понимания. «Взаимодействие,—писал Плеханов,—бесспорно существует между всеми сторонами общественной жизни. К сожалению, эта справедливая точка зрения об'ясняет очень и очень немногое по той простой причине, что она не дает никаких указаний на счет происхождения взаимодействующих сил. Если государственное устройство само предполагает те нравы, на которые оно влияет, то ясно, что не они его создали. Чтобы разделаться с этой путаницей, мы должны найти тот исторический фактор, который произвел и нравы данного народа, и его государственное устройство, а тем создал и самую возможность их взаимодействия. Если мы найдем такой фактор, мы откроем искомую правильную точку зрения, и тогда мы без всякого труда разрешим смущающее нас противоречие.

Научное исследование не может остановиться на признании взаимодействия, так как взаимодействие далеко не об'ясняет нам общественных явлений. Чтобы понять историю человечества, надо возвыситься над точкой зрения взаимодействия, надо открыть, если это возможно, тот фактор, который определяет собою и развитие общественной среды и развитие мнений. Задача общественной науки XIX в. заключалась, именно, в открытии этого фактора» [7].

Научная заслуга Маркса в том и заключается, что он возвысился над точкой зрения взаимодействия, открыл то основание, которым определяются все стороны, все ряды

---

[7] «К вопросу о развитии монистич. взгляда», стр. 11.

социального процесса со всеми их взаимодействиями. Маркс показал, что базис, основная и единственная причина исторического развития лежит в производстве, во взаимодействии человека с природой, в экономическом процессе. «Чтобы существовать, человек должен поддерживать свой организм, заимствуя необходимые для него вещества из окружающей его внешней природы. Это заимствование предполагает известное действие человека на эту внешнюю природу. Но действуя на внешнюю природу, человек изменяет свою собственную природу. В этих немногих словах,— писал Плеханов,—содержится сущность всей исторической теории Маркса» [8]. На основе производства, из взаимодействия человека с природой возникают общественные формации, и в изменении условий производства лежит источник всех социальных изменений, источник эволюции всех сторон социальной структуры, всех специфических рядов культурного процесса. Об'ясняя историческое развитие из взаимодействия между человеком и природой, иначе — из производства, из экономики, Маркс преодолевал научно-бесплодную теорию взаимодействия отдельных сторон социального процесса, превращавшую различные ряды культуры: религию, мораль, право, искусство, литературу и т. д., в самостоятельные факторы исторического движения. Монистическая теория Маркса не имеет ничего общего с теорией взаимодействия культурно-исторических факторов, возрождаемой ныне формалистами. Марксистская социология непримирима с социологией формалистов. Социологический метод формалистов принципиально враждебен социологическому методу марксистов. Не удивительно, что, обратившись к социологическим разысканиям, формалисты в первую голову оказались вынужденными, прежде всего, выступить в защиту социологического метода от марксистов, начать с критики марксистской социологии. Неудивительно также,

[8] Там же, стр. 108.

что возрождая ветхую социологию взаимодействующих факторов, формалисты и в своей критике марксизма повторяют архаическую аргументацию сторонников этой социологии против учеников Маркса.

Особенностью сторонников этой социологии является своего рода «омереченность», лишающая их способности даже представить себе какую-либо иную точку зрения, кроме точки зрения взаимодействия социально-исторических факторов. Оказывается, что теория факторов, теория самостоятельного, хотя и не независимого существования отдельных рядов социального процесса, которая, по словам Плеханова, «мешала Карееву понять сущность исторического процесса», мешает им также понимать сущность исторического материализма, сущность теории Маркса. Они и теорию Маркса представляют себе как теорию факторов, в которой вместо равноправного взаимодействия, волею Маркса, установлена диктатура одного фактора над всеми другими. Монизм исторической концепции Маркса они представляют не как выход за пределы взаимодействующих рядов, а как произвольное и неосновательное подчинение одному ряду всех других. Над этим уже смеялся Плеханов, стараясь всячески растолковать несуразность подобной трактовки марксизма. «Когда средний интеллигент слышит, что у Маркса все сводится к экономической основе (иные просто говорят к «экономическому»), он теряется, как будто над его ухом неожиданно выстрелили из пистолета: да почему же к экономическому? спрашивает он в тоске и недоумении. Слова нет, важно и экономическое. Но ведь не менее же важно и умственное... Недоумение среднего российского интеллигента происходит в этом случае лишь оттого, что он, интеллигент, всегда был несколько беззаботен на счет особенно важного для него умственного» [9]. В положении «среднего российского

[9] «К вопросу о развити монистич. взгляда», стр. 137.

интеллигента» оказались и формалисты, как только их осенила крылом своим теория факторов. Это совершенно очевидно из тех возражений, которые они делают марксистским литературоведам и литературным критикам. Так, Эйхенбаум, например, старается растолковать марксистам, что «литература, как и любой другой специфический ряд явлений, не порождается фактами других рядов и не сводима на них» [10], что «причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм» явно безнадежное занятие. А между тем, как мы видели выше, марксист Плеханов еще Карееву и Михайловскому старательно растолковывал, что об'яснять социальные явления одного ряда фактами других рядов, ставить в причинно-следственные отношения одну сторону социального процесса от других его сторон, не исключая и экономической, — научно-бесплодная операция. Почему же Эйхенбаум ломится в открытую дверь, старательно убеждая марксистов в том, в чем они были и без него давно убеждены? Почему он даром теряет слова? Именно потому, что никак не может представить себе исторической теории, не опирающейся в об'яснении исторического процесса на историко-культурные «факторы», под которыми разумеются разные стороны общественного целого, превращенные путем абстракции в метафизические силы, будто бы определяющие собой историческое движение. Он не понимает, что марксизму совершенно чужда идея превращения отдельных сторон социального процесса в факторы, в движущие силы истории, что он вышел из порочного круга социальных взаимодействий, открывши базу исторического процесса в производстве, во взаимодействии между природой и обществом, которое, конечно, не имеет ничего общего с взаимодействием культурно-исторических факторов. Совершенно

[10] «На лит. посту», 1927, № 9.

очевидно, что взаимодействие между обществом и природой имеет совсем иное значение для исторического процесса, чем взаимодействия между его специфическими рядами: бытом и психологией, экономической и политической организацией, религией и правом. Производство — это вовсе не сторона социальной жизни, не один из специфических рядов социального процесса, а это целостный процесс функционирования общества в природе, которым и определяются все изменения общественной организации. Эйхенбаум прав, что «отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия». Худо, однако, то, что он не умеет «возвыситься над точкой зрения взаимодействия», не умеет поставить проблему исторической причинности независимо от взаимодействия культурно-исторических рядов, почему и отказывается от причинного об'яснения истории, считая, что делю науки не об'яснять, а лишь устанавливать соотношения. «Никакое изучение генезиса, как бы далеко оно ни шло, не может привести нас к первопричине. Наука, вообще, не об'ясняет, а только устанавливает специфические качества и взаимоотношения». Вот здесь марксизм коренным образом расходится с Эйхенбаумом, полагая. что без причинного об'яснения нет науки. Только об'ясняя общественные явления, история становится наукой. И такое об'яснение вполне возможно: стоит только вырваться из заколдованного круга культурно-исторических рядов, соотношения между которыми действительно не носят причинно-следственного характера. Это и делают марксисты. Основную причину исторического развития они находят не среди «рядов», а за их пределами, в области взаимодействия человека с природой, в области производства, которое является подлинным базисом общественного процесса, из которого возникают все его стороны, все взаимодействующие ряды. Условия производства, со-

стояние производительных сил — вот базис исторического процесса. Эйхенбаум жестоко заблуждается, полагая, что марксистский «базис» есть одна из сторон общественной жизни. Напрасно он думает, что марксисты причинно соотносят литературный ряд к ряду экономическому, ищут об'яснения литературных явлений в «экономике», в «экономическом быту». «Экономия сама есть нечто производное, — писал Плеханов. — Только в популярной речи можно говорить об экономии, как о первичной причине всех общественных явлений. Далекая от того, чтобы быть первичной причиной, она сама есть следствие, функция производительных сил» [11]. Кто не понимает этого, тот ровно ничего не поймет в марксизме, тот ни в плане сочувствия, ни в плане порицаний не сумеет сказать ничего путного о том социологическом методе, которым оперируют марксисты, изучая литературу. И критика, и защита социологического метода — все будет невпопад.

Эйхенбаум, например, укоризненно и недоуменно разводит руками по поводу того, что в марксистском литературоведении, в котором, казалось бы, бытовой материал должен лежать в основе изучения, бытом занимались очень мало: «литературно-бытовой материал,—пишет он в своей статье [12], — столь ощутимый в наши дни, лежит неиспользованным, хотя, казалось бы, именно он должен был лечь в основу современных литературно-социологических работ». Если под современными литературно-социологическими работами разумеются марксистские работы, то в основе их не только не должно, но и не может лежать изучение быта. Марксизм считает задачей историка литературы изучение литературных явлений в каузальном, причинно-следственном плане. Но он знает, что искать причинных связей между литературой и бытом —значит искать там, где ничего не положено. Между литературой и бытом

[11] «К вопросу о развитии монистич. взгляда», стр. 149.

[12] «На лит. посту», 1927, № 9.

нет причинно-следственных отношений, а есть связь взаимодействия. Литература есть часть быта, является одной из его сторон и естественно находится во взаимодействии со всеми сторонами быта. Но сколько бы мы ни копались во взаимодействии разных сторон и «специфических рядов» быта — мы никогда не доберемся до их причинного об'яснения. Это известно и Эйхенбауму. Чего же он удивляется, что марксисты, добивающиеся именно причинного об'яснения литературной эволюции, не очень жаловали быт? Зачем ему понадобилось, чтобы марксисты положили «в основу литературно-социологической работы» изучение бытовых рядов? Разве только затем, чтобы потом доказывать несостоятельность марксистских притязаний на причинное об'яснение, которого действительно нельзя получить из соотношений литературного ряда с другими специфическими бытовыми рядами? Чтобы иметь случай потолковать о наивно-упрощенном понимании причинности марксистами, когда дело сводится к наивно-упрощенному пониманию марксизма?

Наивно-упрощенное понимание Марксова учения о причинной обусловленности всех социальных явлений условиями производства, учения о базисе и надстройках, является своего рода базисом всей той путаницы, которая плетется сейчас обращенными на путь социологизма формалистами. Особенно энергично путает Леф, статьями формалиста Шкловского и его учеников наставляющий некоторых неумелых представителей марксизма социологическому методу. «Школа Переверзева,—пишет Гриц,—основана на том, что он вычитывает экономический базис из литературного произведения, не прибегая к вне лежащему материалу. Можно ли вычитывать материал из эстетической системы? A priori — нельзя» [13]. Что это за внележащий материал? Что здесь вне чего лежит? Экономический базис вне над-

[13] «Новый леф», 1928, № 6.

строек и, в частности, литературы? Литературная надстройка вне своего базиса? С марксистской точки зрения, рассматривающей надстройки как функции базиса, экономический базис и надстройки образуют диалектическое единство: базис реализуется в надстройках, а любая надстройка есть лишь специфическое выявление базиса. В каждой из надстроек базис дан в некотором специфическом выражении. Вот почему из любой надстройки можно «вычитывать базис»: из политических учреждений, из юридических норм, из общественных теорий и из художественных образов. Отрицать возможность такого «вычитывания» можно, лишь рассматривая базис и надстройку как два самостоятельных, вне друг друга лежащих ряда, механически соприкасающихся и взаимодействующих. Но тогда чем же базис отличался бы от любой надстройки? Именно потому, что базис в отношении надстройки вовсе не «внележащий материал», а творческое формующее начало, что надстройка является одним из специфических проявлений, так сказать, самоопределений базиса, возможен тот «перевод художественных произведений с языка искусства на язык социологии» (Плеханов), который у Грица не очень грамотно называется «вычитываньем экономического базиса из литературного произведения». Отрицать возможность такого вычитыванья — значит отрицать возможность марксистского об'яснения литературы из экономического базиса. Конечно, если представлять себе базис как «внележащий материал», из которого кем-то делается «эстетическая система», — никакой перевод эстетической системы с языка искусства на язык социологии, никакое вычитывание базиса из эстетической системы является невозможным: язык структуры непереводим на язык материала и из материала не вычитаешь структуры. Из кленового стула или березового шкафа ни клен, ни береза не вычитываются. Но представлять себе отношение эстетической системы к базису как отношение вещи к материалу — значит ровно ничего не

понимать в марксизме. Гриц знакомился с марксизмом у Шкловского и поэтому имеет весьма неясное и, главное, по существу неверное представление о базисе. Он явно путает базис с вне литературы лежащими историческими фактами, не подозревая, что в отношении базиса эти факты занимают то же самое положение, как и факты литературные, что последние столь же внятно говорят о «базисе», как и законодательные акты, или политические события, или хозяйственные факты. Если бы он это понимал, для него было бы ясно, что «вычитать экономический базис» литературного произведения только и можно из него самого, что искать этот базис в каких-нибудь вне литературы лежащих фактах столь же остроумно, как искать базис фабрики не в ней самой, а, например, в грамоте о вольности дворянства или Пугачевском бунте. Только этим непониманием и можно об'яснить следующие строки Грица, направленные против книги Переверзева о Гоголе. «Тезис Переверзева о натуральном хозяйстве как о базисе творчества Гоголя не подтверждается фактами»... «В 1825 г. в России было уже 5261 фабрика и в то же время 48% крестьян было отчуждено от земли?... Запретительный тариф 1822 г. связан с бурным ростом промышленности и началом развития русского капитализма» [14]. Отрицать вычитанные Грицем из элементарных учебников истории факты, что в России в 1825 г. было 5261 фабрика, а в 1822 г. был запретительный тариф, никак невозможно. Но ведь и творчество Гоголя тоже исторический факт, которого невозможно отрицать, а из этого факта с полной очевидностью следует, что в России, кроме пяти тысяч фабрик, были и сотни тысяч мелких поместий, представляющих собой огромный пласт отживающего натурально-крепостного хозяйства, медленно разбиваемого прибоем капиталистической волны. Дело в том, что в России много чего было, но не вся

[14] «Новый леф», 1928, № 6.

Россия вошла в творчество Гоголя. Базисом гоголевского творчества не были ни 5 261 фабрика, ни 48% отчужденных от земли крестьян, ни тариф 1822 г. Все эти несомненные факты не имеют никакого отношения к гоголевскому творчеству, ровно ничего не дают для его понимания, и толковать о них в книге о Гоголе было бы просто ни к селу, ни к городу. Эти факты, естественно, и не вычитываются из творчества Гоголя. Зато само собой вычитывается, что это творчество — факт разрушающегося мелкопоместного пласта, что в условиях этого разрушения лежит его базис, в изучении которого и нужно искать об'яснения того исторического факта, который называется творчеством Гоголя.

Вообще «базис» представляет для формалистов истинный камень преткновения. Тому примитивному пониманию базиса, с которым мы встречаемся у Грица, он научился у формалистского метра Шкловского. Базис, лежащий в основании литературных явлений, представляется Шкловскому в виде исторических фактов, послуживших материалом литературы, а операцию вычитывания экономического базиса из литературного произведения, перевода эстетической системы с языка искусства на язык социологии, он понимает как вычитывание из литературы фактов, которые потом находишь в истории. И совершенно резонно порочит эту операцию, указывая на то, что материал, в данном случае факты истории, деформируется в художественной структуре, что нельзя по литературе писать историю. «Вся работа вычитывания из литературы фактов, которые потом находишь в истории, — пишет Шкловский, — вся она ненаучна, так как не учитывает законы деформации материала» [15]. Мы добавим, что вычитывать из литературных произведений исторические факты не только невозможная, но и совершенно ненужная операция. Во-первых, потому, что исторические факты гораздо проще вычитываются из истории, чем из литературных

[15] «Новый леф», 1927, № 3.

произведений. Во-вторых, откуда бы мы ни вычитывали эти факты, они совершенно ничего не могут дать для причинного об'яснения литературных произведений, потому что сами нуждаются в об'яснении из того же экономического базиса, который является базисом и литературных явлений, где лежит причина и той «деформации», какую переживают исторические факты в литературных произведениях. Шкловский не понимает, что «экономический базис» не «факт истории», а материальная основа всех исторических фактов, в том числе и литературных произведений; что вычитывать из литературных произведений экономический базис, иначе — «переводить произведение с языка искусства на язык социологии» значит, между прочим, вычитывать его и из деформации, переводя этот язык искусства на язык социологии, и совсем не значит «вычитывать из литературы факты, которые потом находишь в истории». Напрасно Шкловский думает, что кто-либо из марксистов не знал о «деформации». Марксистам она известна задолго до Шкловского. Но марксисты знают о ней то, чего не знают формалисты. Они знают, что механика деформации определяется базисом, что деформация — это прием эстетического оформления социальной действительности, детерминированной базисом, находящийся в причинной зависимости от базиса, в котором и нужно искать ключа к об'яснению и пониманию деформации. Формалисты даже не подозревают возможности причинного об'яснения деформации, потому что не имеют представления о базисе исторического процесса. Под базисом они разумеют «внелитературный материал», «факты истории», лежащие вне литературы, протекающие в других рядах социального процесса. Говорить здесь о причинной зависимости не приходится. Здесь происходит взаимодействие: внелитературный материал исторических фактов внедряется в литературу и испытывает на себе действие приемов литературно-художественного оформления, в результате чего и получается деформация. Шкловский и представляет себе деформацию

как взаимодействие между литературным приемом и внелитературным материалом исторических фактов. Он не умеет возвыситься над точкой зрения взаимодействий, подняться до понимания причинной обусловленности этого взаимодействия, детерминированности механики деформации. О материалистической трактовке взаимодействия «приема» и «материала», как необходимого следствия базиса, он не имеет понятия и остается в трактовке этого вопроса в плоскости идеалистической социологии и чистейшей метафизики. Связь приема с материалом не имеет у него никакого об'ективного основания, не подчиняется никакой об'ективной закономерности, а осуществляется произволом писателя, капризом его творческой мысли. «Писатель, — говорит Шкловский, — пользуется приемами, разно происшедшими. Он видит их столкновение. Изменяет функцию приема. Осуществляет прием в материале» [16]. Шкловский воображает, что писатель свободен в выборе приема, который где-то там «произошел». На самом деле этот выбор подчинен социальной закономерности, детерминирован базисом. И происхождение приема и его выбор одинаково обусловлены базисом, так по крайней мере думают сторонники социолого-материалистического метода. Применение того или иного приема к материалу они об'ясняют как функцию базиса. Так поступал Переверзев, об'ясняя перевод темы из мелкопоместного быта в чиновничий у Гоголя динамикой разлагающегося мелкопоместного бытия и перевод темы буржуазного быта в дворянский у Гончарова—динамикой буржуазного под'ема в связи с изменением натурально-хозяйственного базиса в базис капиталистический. Шкловский защищает социологический метод от столь извращенного его применения. «Указание Переверзева на то, что Гоголь легко переводил тему из поместного быта в чиновничий, доказывает только нефункциональность связи бытов с их отображением... Так переносится прием и из испанской жизни в русскую. Так Гончаров по быту купече-

[16] «Новый леф»., 1927, № 3.

ского дома изобразил «Обломовку» [17]. Это возражение Шкловского имеет тот смысл, что перевод темы, приема, из одного бытового плана в другой, не подчиняется никакой закономерности, что дело здесь в прихоти художника. Захочет художник—и испанский прием перенесет в русскую жизнь. Пользоваться методом социологического анализа с целью ответить на такие вопросы, как: почему Гоголь переместил свою тематику в план чиновного быта, почему Гончаров перенес купеческую тематику в план поместья, почему прием из испанской жизни переносится в русскую,—Шкловскому представляется незакономерным, потому — что же тут спрашивать, ежели все дело в капризе писателя? Защиту литературного приема от социальной обусловленности, защиту независимой от социального базиса жизни приема Шкловский почему-то называет защитой социологического метода. Если здесь и идет дело о защите социологического метода, то, явно, очень далекого от метода исторического материализма, принципиально ему враждебного. Ни один марксист не может признать независимости приемов литературного оформления от экономического базиса, сколько бы ни хлопотали формалисты о защите социологического метода от такого грубого его извращения, потому что отказ от этого «извращения» был бы отказом от материализма.

Особенно курьезны выступления формалистов в защиту социологического метода с цитатами из Маркса. Так, один из учеников Шкловского, Гриц, аргументирует возможность функционирования литературного приема независимо от базиса ссылкой на Маркса. «Мнение Маркса о переживании произведений своего базиса: «однако, трудность заключается не в том, чтобы понять, что греческое искусство и эпос связаны с известными общественными формами развития. Трудность состоит в понимании того, что они продолжают давать художественное наслаждение и в известном

[17] «Новый леф», 1927, № 3.

смысле сохраняют значение нормы и недосягаемого образца». «То, что возникло из базиса,—поясняет цитату Гриц,—потом, эстетизируясь, становится инерционным моментом. Так, изображение интеллигента у Чехова, пережив свой базис и эстетизировавшись, попадает в «Разгром» Фадеева» [18]. Итак, возникновение литературной формы определяется базисом, а ее «эстетизация», ее «переживание» не зависит от базиса. Изображение интеллигента у Чехова обусловлено базисом; а внедрение этого изображения в творчество Фадеева от базиса не зависит. Как ловко справился Гриц с той трудностью, перед которой остановился Маркс! Он даже не понял, в чем тут трудность. Для Маркса вся трудность в том и состояла, чтобы материалистически об'яснить «переживание», вывести необходимость переживания из базиса. Никакой трудности здесь не было бы, например, для проф. Кареева с его теорией «самостоятельных, хотя и не независимых» рядов: в «переживании,—сказал бы этот профессор,—мы и имеем дело с самостоятельным существованием литературного ряда. По-кареевски справляется с этой трудностью Гриц, зачем-то цитирующий Маркса, гениальный ум которого увидел труднейшую проблему в том, что не только для Кареева, даже для Грица, оказывается совсем не головоломной задачей. Гриц шутя нашел решение тому, над чем в затруднении остановился Маркс. По этому поводу нам вспоминается сценка в одной из повестей Вольтера: перед обитателями Сириуса и Сатурна, попавшими на землю, земные мудрецы излагают утонченнейшие построения мысли о природе души и познания. «Но здесь, — рассказывает Вольтер, — к несчастью, было еще маленькое животное, в четыреугольной шапочке, которое своим рассуждением совершенно уничтожило микроскопических философов; оно об'явило, что знает весь секрет, что все это можно найти в сокращенном издании св. Фомы. При этих словах оба наши путешествен-

[18] «Новый леф», 1928, № 6.

ника едва не задохлись от того неудержимого смеха, который, по словам Гомера, составляет достояние богов». Подобно наивному ученику св. Фомы, наивный ученик Шкловского не догадывается, что его решение труднейшей проблемы исторического материализма, упирающееся в примитивную философию дуализма, может вызвать только гомерический смех у всех, кто понимает, в чем состоит проблема.

Знакомство с суждениями формалистов о марксистском методе убеждает, что об основаниях этого метода они не имеют даже и приблизительно верного представления. И согласие и несогласие их с марксизмом — сплошное недоразумение просто потому, что они никогда не проникали в этот чуждый их мышлению круг идей. Сколько бы ни толковали они о социологическом методе, они все время вращаются в кругу социологических идей, не имеющих ничего общего с материалистической социологией. Сущность социологического метода, с которым и в защиту которого выступают формалисты, прекрасно обнаруживается в практическом его применении. Остановимся на опыте социологического анализа «Капитанской дочки», который в качестве примера правильного применения метода дал Шкловский в своем фельетоне «В защиту социологического метода» [19]. Исходя из известной уже нам точки зрения, что в художественном произведении далеко не все социально и классово обусловлено, что «писатель пользуется разнопроисшедшим материалом», Шкловский и стремится определить прежде всего, что в «Капитанской дочке» классово и что внеклассово. Пушкин создавал это произведение, пользуясь разнопроисшедшим материалом. Здесь есть традиционно-литературный, по выражению Шкловского, цитатный материал, давно уже утративший связь с какой бы то ни было социально-классовой базой, ставший общим достоянием, общим, классово-ней-

[19] «Новый леф», 1927, № 3.

тральным поэтическим местом. И есть материал исторической действительности, выросший на определенном социально-классовом основании, преломленный в произведении сквозь классовую призму, носящий ярко выраженный классовый характер. «Внеклассовое в «Капитанской дочке, — пишет Шкловский, — это эстетическое, цитатное. Образ благородного и благодарного разбойника, а также двух его помощников — злодея и не злодея — все это традиция». «А что же классово в «Капитанской дочке»?—спрашивает далее Шкловский, и отвечает: «прежде всего извращение истории». Итак, образ благородного и благодарного разбойника у Пушкина — это традиция, это «цитатное» и потому внеклассово-эстетическое. Откуда же Пушкин его цитировал? Какого именно «разбойника» дала ему «традиция»? Что в пушкинском разбойнике традиционного, кроме того, что он разбойник? Разбойник вообще, взятый вне времени и пространства, вне всякого конкретного существования, конечно, вне классов. Но дело-то в том, что эта абстракция, так сказать, чистая идея разбойника, не имеет существования вне конкретных определений. Откуда же берутся эти определения? Откуда берется конкретный образ разбойника, в данном случае пушкинского Пугачева? Откуда берутся конкретные образы двух его помощников — злодея Швабрина и незлодея Гринева? Из чистой идеи или из социально-классового быта? Где искать об'яснения всех этих образов — в социальных отношениях пушкинской эпохи или в отвлеченной схеме литературной традиции? Для материалиста не подлежит сомнению, что образ мятежника, преступника, разбойника, проходящий через все творчество Пушкина, был дан в его время и для его классовой среды социальной действительностью, в которой и нужно искать его об'яснения. Выводить же пушкинский образ из «помощного разбойника», принимая эту абстрактную идею за реальную сущность, значит, впадать в средневековый реализм, превращаться в метафизика чистой воды. Так обстоит дело с «внеклассовым»

в «Капитанской дочке». Обратимся к классовому, которое, по определению Шкловского, состоит в «извращении истории».

Для Шкловского классовость заключается не в изображении классовой действительности, а в искажении исторической действительности. В «Капитанской дочке» он видит не воспроизведение классового бытия, бывшего социальной основой пушкинского творчества, а изображением Пугачевщины, только неверное, искаженное. В соответствии с этим социологический анализ у Шкловского направлен не на раскрытие данной в художественном произведении действительности, а на обнаружение несовпадения действительности с изображением. Именно так и анализирует он «Капитанскую дочку». В Белогорской крепости солдат было 230—360 человек, а у Пушкина их только 30; комендант Миронов исторически должен был быть крупным помещиком, а у Пушкина он служилая мелочь; Оренбургская степь была в те времена оживленным, бойким местом, а у Пушкина она глушь и дичь. Шкловский вычитывает картины из истории, сопоставляет их с картинами Пушкина, показывает, что картины исторически неверны. Такого рода анализы не новость. Реальная критика и культурно-историческая школа литературоведов всегда занималась такими сопоставлениями художественных изображений с фактами быта и истории, споря о верности или неверности данных изображений действительности. Горячо спорили о том, например, верен или неверен украинскому быту Гоголь в «Вечерах»; правильно или неправильно изобразил Тургенев нигилистов; верен или неверен истории Толстой в «Войне и мире». Никто только не называл этого социологическим анализом. И вполне основательно. В основе этих операций лежит не социологический, а наивно реалистический взгляд на литературу. С социологической точки зрения литературное произведение—продукт данной социальной действительности, необходимое проявление классового бытия, выраженная специфическим языком искусства жизнь

определенной общественной группы. Было бы нелепостью видеть в «Капитанской дочке» продукт той действительности, которая называется Пугачевщиной. С социологической точки зрения «Капитанская дочка» вовсе не изображение Пугачевщины, а художественное воплощение бытия того класса, который выразил и изобразил себя и в «Дубровском», и в «Полтаве», и в «Онегине», и в «Цыганах», во всем творчестве Пушкина, в целом литературном стиле. С этой точки зрения сравнивать «Капитанскую дочку» с историей Пугачевщины для обнаружения социального базиса этого произведения Пушкина совершенно нелепое занятие, потому что не в Пугачевщине та социальная действительность, которая дана в этом произведении. Видеть в «Капитанской дочке» изображение Пугачевщины может лишь тот, кто не понимает творческого отношения социальной действительности к художественному произведению, кто считает эту действительность материалом изображения, а не живой, творящей основой, специфически проявляющей себя в изображении. В этом и заключается сущность наивного реализма. И поскольку Шкловский за действительность, изображенную в «Капитанской дочке», принимает материал истории, а не ту классовую стихию, которая воплотилась в этом создании Пушкина, он смотрит на художественное творчество Пушкина глазами наивного реалиста. Правда, в отличие от других наивных реалистов он считает «Капитанскую дочку» не верным изображением исторической действительности, а «извращением истории». На этом основании он считает себя свободным от наивности, воображая, что вся наивность реалистов заключается в том, что они допускают существование изображений, верных действительности, «не учитывая законов деформации материала». Это — самообольщение. Наивность реалистов совсем не в том, что они не учитывают деформации, а в том, что они имеют неправильное представление о природе действительности, понимая ее как материал, а не как творческую стихию художественного изобра-

жения. Иными словами, реалисты наивны не тем, что они реалисты, что ищут в художественном произведении действительности, а тем, что они плохие реалисты: они имеют примитивное понятие о реальности, о том, какая действительность является в художественных произведениях, и потому ищут в них такой действительности, какой нет, и не замечают той, какая в них дана. В смысле наивности Шкловский ничем не отличается от других реалистов, сохраняя общее им всем примитивное представление о действительности, как о материале художественного творчества. Взгляд же на художественное изображение, как на деформацию этого материала, отказ от признания за художественным изображением какой бы то ни было реальности переводит Шкловского из разряда плохих реалистов в разряд метафизиков. Трактуя классовость не как изображение классовой действительности, а как «извращение» истории, Шкловский вообще перестает быть реалистом. Какая классовая действительность дана в «Капитанской дочке»? Оказывается — никакая. Борьба с наивным реализмом завершается торжеством метафизики. Социологический метод, в защиту которого выступает Шкловский, оказывается культурно-историческим методом, отказавшимся от наивно-реалистической концепции истории в пользу еще худшей — метафизической. Замену наивно-реалистической философии метафизической формалисты называют защитой социалистического метода. Вся эта защита реально есть борьба против материалистической социологии и против историко-материалистического метода, из нее вытекающаго. Дело здесь не в борьбе против извращений социологического метода, а в борьбе против концепции материалистического понимания истории. Историческому материализму формалисты противопоставляют метафизическую социологию. Таков подлинный смысл социологических устремлений формализма. Это необходимо осознать, чтобы покончить с разыгрывающейся на наших глазах социологической путаницей. Ясность прежде всего.

С. М. Брейтбург

«СДВИГ» В ФОРМАЛИЗМЕ

I

В прогрессивные эпохи социально-экономических мутаций два процесса характерны для новоутверждающейся идеологии. Во-первых, распространение последней на каждую из областей общественного сознания, ее частные спецификации. Во-вторых, предварительная, предшествующая исследованию того или иного конкретного вопроса на основе нового миросозерцания, критическая ревизия старых его (вопроса) истолкований, традиционных решений, выводов, формулировок вообще — в целях более резкой постановки темы, ассимилирования (mutatis mutandis, разумеется) некоторых плодотворных результатов прошлых изучений и т. п. Первый из этих аспектов может быть назван м е т о д о л о г и ч е с к и м, второй — и с т о р и о г р а ф и ч е с к и м.

Оба эти момента имеют место и в нашу пору созидания, в частности, научного литературоведения. Перевод об'екта исследования с рыхлых проселочных дорог домарксовской «истории» литературы на выверенный рельсовый путь историко-материалистического изучения вновь вынес на поверхность исконные вопросы о «задачах», «об'еме», «границах» этой дисциплины. И если марксизм, с его критерием детерминированности и закономерности социально-экономических явлений, разрешил существовавшие дотоле сомнения насчет самой возможности построения науки о литературе в положительном смысле, то вовлечение в его орбиту и явлений литературных, в свою очередь, привело к необходимо-

сти соответственным образом его здесь специфицировать. В этот конструктивный период, поэтому, исследовательская работа идет здесь покуда еще не столько по линии фактических изучений, сколько сосредоточивается по преимуществу на вопросах методологии, методики, а также на критических обзорах предшествовавшей историографии или современных, но идеологически враждебных работ.

Под этим именно методолого-историографическим углом зрения и рассматривается в предлагаемой статье новейшее исследование Б. Эйхенбаума о Толстом [1], — притом, разумеется, не столько в виде единичного факта, сколько как показательное явление для нового этапа в эволюции определенного литературоведческого направления, им представляемого, т.-е. формалистического. Выбор именно этой работы для освещения данного вопроса обусловлен тем, что две [2] «юбилейных» книги названной школы являются вообще первыми работами, в которых конкретизировался недавно об'явленный формалистами новый «сдвиг» в их методологии: до этого имелись лишь теоретические схемы, эскизные и тезисные [3]. Но это, в свою очередь, с одной стороны, предрасполагает не столько к анализу фактического содержания указанного исследования, сколько к обнаружению общих линий выполнения в нем новых методологических директив; с другой — предопределяет со-

---

[1] Б. Эйхенбаум—«Лев Толстой». Книга первая. 50-е годы. Л. 1928.

[2] Другая—Виктора Шкловского—«Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». М. 1928; в нашей статье она не рассматривается, так как в следующей книге журнала ей будет посвящена отдельная статья И. М. Нусинова.

[3] В статьях самого Б. Эйхенбаума—«Литература и литературный быт» («На литературном посту», 1927, № 9) и отчасти—«Писатель и литература» («Звезда», 1927, № 5); а также—Ю. Тынянова «Вопросы литературной эволюции» («На литературном посту», 1927, № 10) и В. Шкловского—«В защиту социологического метода» («Новый Леф», 1927, №№ 3—4).

бою необходимость сопоставления новой позиции формалистов с изначальными их принципами. К этому последнему и надлежит теперь обратиться.

II

Коренным импульсом в работе «Опояза» было стремление отстоять «принцип спецификации и конкретизации литературной науки» [4]. В акцентировании этого принципа — основная заслуга названной школы перед литературоведением. Однако к осуществлению этой задачи формалисты шли по ложному пути: они настаивали не только на специфиуме литературного процесса, но и на полной его изолированности, абсолютной независимости.

В полемическом плане этот вопрос был сведен к проблеме «генезиса» — «эволюции». Вторая легла в основу изучения, первый же был отведен совершенно: «Формальная школа изучает литературу как ряд специфических явлений и строит историю литературы как специфическую, конкретную эволюцию литературных форм и традиций. Вопрос о генезисе литературных явлений (их связь с фактами быта и экономики, с индивидуальной психологией или физиологией автора и т. д. без конца) сознательно отводится не как праздный вообще, но как ничего не уясняющий в пределах одного ряда» [5]. Это небрежение к генезису явилось прямым результатом ложного понимания природы социальной динамики, общественного процесса. Все ряды последнего без исключения принимались формалистами за «параллельные», т.-е. за тождественные, однозначные, — в том числе и процесс производственный. «Базис в этой трактовке — также лишь один из «рядов культуры», вследствие чего и «выбор» этого «одного ряда, как порождающего собой

[4] Б. Эйхенбаум—«Теория «формального метода» (сб. «Литература». Л. 1927, стр. 120).

[5] Его же—«Вокруг вопроса о формалистах» («Печать и революция», 1924, № 5, стр. 9).

остальные, диктуется не научными, а миросозерцательными потребностями и вносит в науку тенденциозную предпосылку». Поэтому также «превращение исторического параллелизма разных рядов культуры (их «соответствий») в функциональную (причинно-следственную) связь насильственно» [6]. Отсюда-то — и общая недооценка характера генетической зависимости. С одной стороны, шло выхолащивание ее основной сущности — каузальности — путем низведения ее на степень простого «взаимодействия»: «указать генезис значит констатировать связь явлений, а не их причинную обусловленность» [7]; ибо если с изложенной точки зрения «бытие» нивелируется под общий уровень с «сознанием», то первое утрачивает силу детерминанты, второе освобождается из-под детерминированности. С другой стороны, когда, вопреки этому утверждению, факты все же сталкивали с вопросом генезиса, отвод последнего осуществлялся путем ограничения сферы его действенности: «генезис может уяснить только происхождение — не больше» [8].

Не постигалась связь, так сказать, «двухфазная», «двуступенная»: во-первых, зависимость функциональная—между «базисом» и всеми «надстройками»; во-вторых, как следствие, взаимосвязь всех параллельных рядов между собою. Вторая, действительно, несущественна и может использоваться лишь в виде аналогий в целях иллюстрации. Но первая — основной стержень в исследовании каждого пласта из сферы «сознания». Ибо она уясняет не только появление того или иного ряда, но и управляет самой закономерностью последнего. Всякая очередная стадия его эволюции сама есть в известной мере факт «происхождения» — и так без конца: каждая эволютивная фаза детерминируется соответственным

[6] Б. Эйхенбаум—«Вокруг вопроса о формалистах», 2.—3.
[7] Ibid., стр. 9.
[8] «Литература», стр. 129.

этапом движения производственного процесса, что и может быть выявлено в конечном счете. Сохраняется при этом в полной мере и специфичность каждого из рядов, так как он является своеобразной, отличной от других формой выражения этой тенденции процесса производства. Этим самым аннулируется и следующее частное возражение формалистов: «... подходя к изучению искусства, и особенно (?) литературы, марксисты начинают говорить не об эволюции, а о генезисе. Специфическое, конкретное выпадает, потому что не помещается в системе»[9].

Отрицанием именно причинно-следственной связи формалистическое литературоведение включило себя в цикл систем идеалистических. Как и всякая из последних, формализм не в состоянии был отыскать для себя об'ективного основания в условиях реальной действительности и вынужден был его попросту придумать. Таким образом возникла необходимость в провозглашении самостоятельной — специально-литературной — эволюции. «Процесс» этот рисовался в виде непосредственной канонизации рудиментарных литературных форм и, напротив, их деканонизации с момента достижения полного развития, когда они обращаются в шаблон («клише»), вследствие чего новые писатели вынуждены искать иных форм, снова проходящих весь путь от эмбриона до вполне развитого организма, чтобы, в свою очередь, уступить место новой фазе с тою же тенденцией развития, — и т. д. и т. д. В качестве же единственных импульсов к означенным переходам этой претендующей на диалектичность эволюции выдвигались стимулы чисто-суб'ективные, психологические: утрата традиционной художественной системой эффекта ощутимости вследствие более или менее длительной повторяемости; охлаждение писательского интереса к старым приемам в связи с низведением их из-за частого пользования с высоты

[9] «Печ. и револ.», 1924, № 5, стр. 9.

исканий «формы» на уровень простого усвоения «техники»— удела эпигонов, и т. п.

Общая схема этого «движения» художественной литературы дана в следующей формуле Шкловского, цитируемой Эйхенбаумом: «История литературы двигается вперед по прерывистой, переломистой линии... дело в том, что наследование при смене литературных школ идет не от отца к сыну, а от дяди к племяннику... В каждую литературную эпоху существует не одна, а несколько литературных школ. Они существуют в литературе одновременно, причем одна из них представляет ее канонизированный гребень. Другие существуют неканонизованно, глухо... Но в это время в нижнем слое создаются новые формы взамен форм старого искусства, ощутимых уже не больше, чем грамматические формы в речи, ставшие из элементов художественной установки явлением служебным, внеощутимым. Младшая линия врывается на место старшей... Каждая новая литературная школа — это революция, нечто в роде появления нового класса. Но, конечно, это только аналогия» [10].

Иными словами — это даже не аналогия «ряда культуры», а параллель чисто-символическая, случайное совпадение.

Таким образом возникло это насквозь метафизическое учение о «законах диалектического самосоздавания новых форм» [11]. Это завело формалистическое литературоведение в тупик. Под наплывом первых увлечений последний не сразу стал заметен его сторонникам. Но теперешние работы формалистов можно рассматривать как осознание, наконец, этого тупика и первую попытку из него выбраться.

III

Внешний характер прокламирования формалистами этого «сдвига» сообщает ему, на первый взгляд, смысл антитезы

[10] Виктор Шкловский—«Розанов». Из книги «Сюжет как явление стиля». П. 1921, стр. 4—7.

[11] Ibid., стр. 20.

по отношению к предшествующим основным их принципам. Подвергается, прежде всего, решительной ревизии прежнее понимание самого об'екта исследования: «перед нами заново стоит вопрос о том, чтó такое историко-литературный факт?» — заявляет Эйхенбаум [12]. В соответствии с этим и старому утверждению о совершенно обособленной, замкнутой в себе, имманентной эволюции литературы ныне противопоставляется инополярный принцип — декларируется именно «зависимость литературы и самой ее эволюции от вне ее складывающихся условий» [13].

В этой связи снова встал на очередь вопрос и об «эволюции»—«генезисе», но уже с диаметрально-противоположным знаком: с приоритетом на стороне последнего. «На первый план выступили факты не столько эволюциии (как она, по крайней мере, понималась прежде), сколько генезиса» (последняя разрядка—Эйхенбаума) [14]. Более того: в ответ, повидимому, уже на возражения ортодоксов из среды самих же формалистов, названный автор пишет, что обращение к новому материалу «вовсе не означает отхода от литературного факта или от проблемы литературной эволюции, как это кажется некоторым. Это означает только включение в эволюционно-теоретическую систему, как она была выработана в последние годы, фактов генезиса — по крайней мере тех, которые могут и должны быть осмыслены как исторические, связанные с фактами эволюции... Теперь именно этот вопрос является центральным» [15].

Однако, расшатав свою прежнюю категоричность в отрицании значения для литературоведения генезиса, формалисты теперешним его признанием все же не прияли подлинной его сущности. Ибо в самой трактовке природы генетической зависимости, по сравнению с оценкой предше-

---

12 «На лит. посту», 1927, № 9 стр. 49.

13 Ibid., стр. 48.

14 Ibid., стр. 49.

15 Ibid., 49—50

ствующей, не произошло решительно никаких изменений и теперь. Все так же ощущается лишь линия косвенная («исторический параллелизм») и отметается первостепенная (функциональная), что было отмечено уже в предыдущей главе настоящей статьи; остаются в силе, стало быть, и выставленные там возражения. Если же здесь и приходится вновь коснуться этого вопроса, то только потому, что указанное различие ныне подчеркивается еще резче, да следует отвести один новый момент аргументации. Действительно, в своей обновленной позиции формализм, хотя уже и не отвергает самого факта связи литературы с рядами «внелитературными», однако, с еще большей настойчивостью отрицает за этим значимость каузальную: «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его, не могут быть просто причинными, а могут быть только отношениями соответствия, взаимодействия, зависимости или обусловленности» [16]. И в целях подкрепления этой своей точки зрения Эйхенбаум на сей раз сделал попытку забронироваться цитатой из письма Энгельса, который по адресу вульгаризаторов идей исторического материализма вполне основательно писал: «Чего всем этим господам нехватает, так это диалектики. Они постоянно видят здесь причину — там следствие. Они не видят, что это пустая абстракция, что такие метафизические, полярные противоречия в действительном мире существуют только во время кризисов, что весь великий процесс происходит в форме взаимодействия» [17]. Этот весьма резонный упрек, разумеется, необходимо распространить также и на схематизаторов-литературоведов, проводящих трансмиссию от маховика двигателя к руке писателя и не способных понимать «бытие» в виде диалектического единства об'екта и суб'екта. Но сделанной ссылкой Эйхенбаум, в свою очередь, подтвердил лишь в отношении

[17] «На лит. посту», 1927, № 9, стр. 50.
[16] Ibid., стр. 50.

самого себя одно из положений им же приведенной цитаты— «*все* можно сделать фразой», изолированною от непостигнутого им еще общего смыслового контекста марксизма. И в противовес Эйхенбауму достаточно привести по этому поводу одну из интерпретаций Плеханова, понимавшего, разумеется, учение Маркса—Энгельса *в целом*: «Экономические материалисты ни мало не отрицают взаимодействия между различными факторами исторического развития. Они говорят только, что *взаимодействие само по себе ровно ничего не об'ясняет.* И тут они совершенно правы, тут логика безусловно на их стороне, потому что всякое взаимодействие между данными силами уже предполагает существование этих сил, и сказать, что они действуют одна на другую, вовсе не значит об'яснить их происхождение» [18]. Или еще: «экономический «фактор» вполне сохраняет свое *преобладающее* значение, даже и уступая честь и место другим. Напротив, тогда-то и дает себя чувствовать это значение, потому что тогда им определяются *возможность и пределы влияния других факторов*» [19].

Таким образом, привлечение формалистами «фактов генезиса» определяется отнюдь не сменой прежнего ошибочного понимания ими его свойств на надлежащее — оно вызвано мотивом иного порядка, а именно: теперь, вопреки прошлой установке, допущена возможность пребывания «генетического ряда» в *литературной* функции.

Так, ранее, по поводу, напр., историко-генетической гипотезы Веселовского о связи литературы с бытом, вообще утверждалось, что «такого рода об'яснение, даже если оно верно *как генетическое*, не уясняет этого явления *как факта литературного*. Общая связь литературы с бытом... не отвергается..., а только отводится в качестве об'яснения этих особенностей (особенностей сказоч-

81 Г. В. Плеханов.Сочинения, т. VIII, стр. 203.
19 Ibid., т. XVIII, стр. 223—224.

ных мотивов и сюжетов — *С. Б.)* как литературного факта. Генезис может уяснить только происхождение — не больше, а для поэтики важно уяснение литературной функции. При генетической точке зрения не учитывается именно прием как своеобразное пользование материалом» [20]. Ныне же, напротив, как сказано, таковая функция за инородными фактами признается, что видно из следующего различения между первозданным состоянием этих фактов и их литературной ролью (в последнем случае — соответствие со старым формалистским принципом деформации материала): «Для истории литературы понятие «класса» важно не само по себе, как в экономических науках...: оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая «классовость» выдвигается в этой своей функции» [21].

Из этого, однако, становится ясно и другое: зависимость литературных явлений от рядов инородных (в том числе — и социального) якобы не постоянна, а частична, т. е. она отнюдь не является органической сущностью любого литературного факта, но характерна лишь в отношении известных явлений литературы; напр., в 30-е или 50 — 60-е гг. запредельный материал выступал в качестве литературного факта, а «для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, «классовость» писателя нехарактерна, как, с другой стороны, она нехарактерна или безразлична для русской литературы конца XIX в., развивавшейся в среде «интеллигенции» [22]. В обще-теоретической форме этот тезис был зафиксирован следующим образом: «Отношения между фактами литературного ряда и фактами, лежащими вне его,... меняются в связи с изменениями самого литературного факта..., то вклиняясь в эволюцию и активно определяя собою истори-

[20] «Литература», стр. 129.

[21] «На лит. посту», 1927, № 9, стр. 52.

[22] Ibid., стр. 52.

ко-литературный процесс..., то принимая более пассивный характер, при котором генетический ряд остается внелитературным, и, как таковой, отходит в область общих историко-культурных факторов»[23]. Итак, во втором случае, когда «факты генезиса» не «вклиняются в эволюцию», они по-прежнему остаются вне рассмотрения, и развитие литературы совершается во все том же замкнутом кругу метафизического «самосоздавания форм»: здесь, стало быть, ни о каком методологическом «сдвиге» вообще не может итти речь.

Но и в первом случае апелляция к «инородным» рядам не принесла об'ективных результатов, ибо среди них в качестве генетического не диференцировался «ряд» производственный.

Новый «сдвиг» (как и ранее другие шаги формализма) сами адепты его стараются оправдать, как неизбежный результат вновь вставших потребностей литературной современности. Однако реального значения это, конечно, не имеет. Этот мнимый «сдвиг» расшатал лишь прежние упорные позиции «Опояза» — формализм воинствующий обратился в капитулирующий. В этом отрицательном аспекте — и только в этом — покуда можно видеть значение новой фазы формализма.

IV

«Сдвиг», рассмотренный выше в плане теоретическом, впервые и получил свое конкретное применение, как указывалось, в новой монографии Эйхенбаума о Толстом; последняя по самой своей теме являлась для этого весьма подходящей, так как та эпоха, когда формировался писательский талант Толстого, самим исследователем относится именно к тем, в которых «внелитературный ряд «имеет значение литературного факта»[24]. При такой постановке вопроса, повторяем, толстоведческий материал, как

[23] Ibid., стр. 05.
[24] Ibid., ср. стр. 52.

таковой, не играет существенной роли: здесь достаточно рассмотреть лишь общую канву исследования, различить методологические его контуры; фактический же материал приводится лишь в качестве иллюстрации.

Какова же эта «практика»?

Сразу же нужно отметить, что вопросами «литературного быта» в узком смысле привлечение материала извне не ограничивается, — здесь всплывают проблемы и биографические, и социологические, и политические, и педагогические и др. И все это, по мысли автора, выступает в «литературной функциии». Однако на деле каждая из этих отраслей едва ли органически связывается в исследовании с явлениями литературы как таковой. Порою — это механический привесок, искусственное сопоставление, не больше. Когда же автор к данным, добытым «формально», начинает применять принципы вышеперечисленных самостоятельных дисциплин, то и самый «анализ» подчас принимает какой-то импрессионистский характер, и результаты выглядят фантастически. В центре же остается все та же «технология», хотя и более изощренная, но рассматриваемая по-старому — безотносительно, имманентно.

Так, с биографического ряда именно и начинает Эйхенбаум свое конкретное исследование в новом плане: «Толстой... воспитывался в патриархальной обстановке дворянской помещичьей семьи, далекой от формировавшегося тогда мира «русской интеллигенции»... На некоторых фактах этого «долитературного» периода его жизни надо остановиться прежде всего» [25]. Притом тотчас же выставляется и мотивировка, определяющая угол исследовательского зрения на эти инородные факты: они рассматриваются якобы не an und für sich, а в виду того, что непосредственно внедряются в литературную эволюцию: «...надо остановиться, — продолжает автор, — не для собственно-биографического анализа (я не собираюсь, например, говорить здесь о наследственности),

[25] Op. cit , стр 11.

а потому, что Толстой сам придал им литературное и историческое значение, использовав их не только как материал для своих хроник и романов, но и как основу для устроения своей литературной судьбы, своей писательской позиции, своего жизненного дела».

Однако в конкретном выполнении эта оговорка утрачивает свое об'ективное значение, а самые факты приобретают вид и занимают место едва ли не такое же, как в самых рутинных биографиях. Так, несмотря на игнорирование момента евгенического, об отце Л. Н—ча (Н. И. Толстом) говорится здесь ровно столько же, сколько и у Бирюкова, притом с еще бóльшим количеством источников и их экспертизой. За сим следуют хорошо знакомые протокольные сведения о жизни самого Л. Н—ча — в обычном стиле многочисленных биографических очерков о Толстом: «Осиротевшие дети (Николай, Сергей, Дмитрий, Мария и Лев) перешли в ведение бабушки (матери отца), тетушки (сестры отца) и Т. А. Ергольской. В следующем году (1838) умерла бабушка, дети перешли в руки тетушки-опекунши. Материальные дела оказались настолько неблестящими, что пришлось оставить большой дом и переехать в маленькую квартиру. На зиму маленькие дети (в том числе и Левочка) были оставлены в Ясной Поляне на попечении Т. А. Ергольской. В 1841 г. умерла тетушка-опекунша — ее заменила другая тетушка, жившая в Казани. В связи с этим осенью 1841 г. Толстые переехали из Ясной Поляны в Казань... Осенью 1844 г. Толстой поступил на философский факультет Казанского университета и стал «выезжать в свет»... С философского факультета, ничего не сделав, он переходит на юридический... Далее, по трафарету, приводится излагаемый едва ли не во всех толстовских биографиях рассказ Назарьева о карцере, а также сведения о разборе Толстым «Наказа» Екатерины. Затем «он решает бросить Казань и уехать в Ясную Поляну. Этот от'езд, как он сам определяет, есть «переход от жизни студенческой к жизни помещичьей»...

Зиму 1848 г. он прожил в Москве... в начале 1849 г. приезжает в Петербург с тем, чтобы выдержать университетский экзамен и поступить на службу... Наступила весна, и его «потянуло» в Ясную Поляну, где он и прожил всю зиму 1849—1850 г., развлекая себя музыкой и кутежами в Туле, числясь на службе в тульском дворянском депутатском собрании»... и т. д. и т. д. Все это к тому же испещрено широко известными цитататим из дневников и писем Толстого.

В самой же интерпретации «по-новому» этих данных возникает ряд противоречий, даже алогизмов. Напр., в области вышеупомянутых фактов по нисходящей линии — «отцовское фрондерство перешло к сыну» — элементарный аргумент «наследственности» уступает место «тому бытовому стилю, законам которого он (Н. И. Толстой.—*С. Б.*), соответственно своей жизненной программе, старался подчинить и других и себя», — в том числе и малолетнего Л. Н—ча, который и становится «архаистом», что затем в качестве лейт-мотива проводится через всю книгу. Но после этого довольно пространного и детального экскурса вдруг «вспоминается», что со смертью отца в доме «остались одни женщины, беспомощные и напуганные. Система горделивого фрондерства сорвалась. Приходилось строить жизнь заново» — и именно в самые восприимчивые для Толстого годы, «т. е. именно тогда, когда (по словам самого Эйхенбаума) впечатления ограничиваются почти исключительно семейным кругом»[26]. Стало быть, «влияние отца», помимо своей несостоятельности в качестве аргумента «архаистичности» вообще, к тому же и не идет к делу. Другие же из приведенных биографических данных вовсе никак не использованы.

Не более плодотворны и «переходы» от биографии к истолкованию творчества. Достаточно, для образца, привести соответствующую сентенцию об одном из севастополь-

---

[26] Ibid, стр. 15, 18—23.

ских очерков Толстого: «Еще до от'езда из Севастополя в Петербург, — пишет Эйхенбаум, — Толстой начал писать третий очерк — «Севастополь в августе 1855 года». Закончил он его уже в Петербурге, в декабре 1855 г. Перемена жизни и знакомство с петербургскими литераторами естественно сказались на этой вещи». Правда, в дальнейшем конкретном анализе очерка, как всегда, нет, разумеется, и следа этого «внелитературного» факта: все «мотивируется» имманентным «освобождением от строгих конструктивных форм» да «влиянием» Теккерея, но характерно самое тяготение исследователя к этой связи (стр. 235—237).

В том же направлении использован, далее, и «ряд социологический». Предпринимая «специальный», довольно обширный «экскурс в область крестьянского вопроса», Эйхенбаум говорит: «Здесь узел многих сложных, неясных и, вместе с тем, очень важных для понимания исторического Толстого проблем». Но тут же, вместе с тем, ограничивает сферу своей попытки «литературной функцией»: «Я пытаюсь разобраться только в той части этих проблем, которая помогает уяснить общий смысл позиции Толстого в эти годы, и при том только в той мере, какая необходима для уяснения его литературной карьеры». Несмотря на это предупреждение, данный экскурс выходит далеко за пределы литературной ассимиляции. Здесь появляются немыслимые в старой формалистической историографии цитаты из трудов М. Н. Покровского, И. Игнатовича, Попельницкого. Анализируются публицистические статьи не только общелитературных журналов, но и специальных «аграрных» изданий, — и т. п. и т. п. Наконец, перефразируются давно установленные в старой марксистской литературной критике положения, — напр.: Толстой «знает только дворянина и мужика, как две сущности неразрывные, соотносительные, предполагающие одна другую. Все промежуточные состояния — купец, рабочий, интеллигент — для него или вовсе не существуют, или существуют как зло, с которым надо бороться или,

если можно, игнорировать» (ср. статьи Л. И. Аксельрод, Л. Д. Троцкого). Однако все эти «социологические» данные, во-первых, не получают в рассматриваемом исследовании реальной значимости: они отнесены лишь к одному из его эпизодов, не предваряя и не пронизывая всего содержания монографии. Во-вторых, эти инородные факты вообще остаются втуне при разборе (опять-таки — имманентном) Эйхенбаумом сопряженных даже с этим периодом художественных произведений Толстого, принимая вид расплывчатых «идеологических» нюансов или подкрепляя наблюдения по поводу «внепрофессионализма» Толстого (стр. 277, 280).

На аналогичных взаимоуничтожающихся основаниях вовлекаются в монографию и прочие из перечисленных в начале настоящей главы «запредельных» рядов: с одной стороны, последние более или менее условно «деформируются» исследователем в духе литературного ряда, а с другой, они почти никогда не принимаются в расчет при непосредственно-литературоведческом анализе. В целях экономии места не будем подкреплять это новыми примерами, — ограничимся лишь еще одним образцом для иллюстрации искусственности «результатов» в тех редких случаях, когда «внелитературные» факты все же применяются, напротив, в качестве «доказательства». Этот пример — из области ряда «собственно-литературно-бытового»: «Два гусара, — по мнению Эйхенбаума, — выросли из борьбы и споров» в редакции «Современника», во-первых, — «о новым поколении» и, во-вторых, — о приоритете Пушкина перед Гоголем. Первое утверждение попросту донаучно: Эйхенбаум не замечает, что он для об'яснения «параллельного» ряда пользуется другим параллельным же; если подойти к вопросу материалистически, то сразу станет ясно, что и самая оппозиция Толстого в «Современнике», точно так же, как и антитеза в «Двух гусарах», суть тождественные выявления (но каждое в своей специфической форме: там — литературно-бытовой, или даже идеологической, здесь — образной) одного и того

же подлинно-генетического ряда (социально-экономического), который и установил эту обоюдоострую связь — детерминированность по отношению к себе и взаимосоответствие их между собой. Второе же предположение — о стилизации под Гоголя — просто натяжка. Считать Турбина-сына не измельчавшим аристократом (пародированным, разумеется), а мелкопоместным дворянином на основании аналогии (Сторченко) одного диалога, т. е. вырванного из органической системы компонента, методически недопустимо с точки зрения любой методологии. В виде идентичного примера, но со знаком минус, можно привести из другой повести Толстого еще более похожее на гоголевское восклицание: «А вот и барышня из всех барышень, она, Лизанька Тухмачева, в розовом платьице с оборками. Чудное платьице! Хорошо и холстинковое»... А между тем, эту цитату Эйхенбаум сопровождает, наоборот, следующим примечанием: «здесь Толстой дает простор своему настоящему языку», — и затем еще сильнее: «эти четыре листика... принадлежат к самым замечательным страницам Толстого».

Но в своей ревизии старых путей и модернизации былых позиций неоформализм поражает порой еще более резкими неожиданностями. Совершенно исключителен другой шаг — сопоставление личности автора с его персонажами. Мы имеем в виду то место в исследовании, где психика и поведение Толстого сравниваются с поступками и мыслями Левина. Здесь в духе старой беспринципной критики «деформированные» признаки воспринимаются как реальные черты автора. Если вспомнить, что даже дневники — документ наиболее автобиографичный — в старом исследовании Эйхенбаума о Толстом лишались им всякой об'ективной значимости, то признание в этой функции более отдаленного материала является уже не простой «уступкой», но полнейшей ликвидацией прежних принципов. Правда, Эйхенбаум сам чувствует слишком решительное отступление и считает необходимым сделать оговорку. Но последняя лишь в еще большей степени

усугубляет ревизионистскую тенденцию: Эйхенбаум приписывает художественному тексту значение и степень достоверности автомемуаров; с другой стороны, подчеркивает и л л ю с т р а т и в н у ю функцию литературы: «Конечно, цитатами из романа, даже самого автобиографического, ничего доказать и даже комментировать без проверок и оговорок нельзя... Но если учесть пристальность толстовского самонаблюдения и постоянные его тенденции фиксировать свои прежние настроения и состояния, чтобы пользоваться ими для создания своих главных персонажей, то некоторое право такого и л л ю с т р и р о в а н и я возможно — с оговоркой, что в этих цитатах... характеристика несколько утрирована. Мне важно и л л ю с т р и р о в а т ь только этими цитатами основные положения. При этом речь идет, преимущественно о конце пятидесятых годов, а первые части «Анны Карениной», как я думаю, построены в отношении Левина на материале пережитого Толстым именно в эту эпоху и потому, пожалуй, не менее достоверны, чем были бы достоверны воспоминания Толстого о самом себе» (стр. 283).

При первом же чтении второго исследования Эйхенбаума о Толстом обнаруживается, что новая проблема «литературного быта» отнюдь не довлеет в нем над прочими, в том числе—и над старыми. И едва ли уж столь основательно противопоставление автором новой своей работы—старой, которая якобы «этой новой книги не покрывается и не заменяется...: они различны и по проблемам и по материалу... Та книжка была, в основе, теоретической: эта написана без теоретических отступлений, как историческая». Реальное сопоставление обеих работ приводит, однако, к иному выводу. По существу, новая работа является лишь вторым изданием, — правда, «исправленным и дополненным». В основе ее, повторяем, — та же «технология», с тем же «принципом самосоздавания литературных форм». Историзма в ней, действительно, больше, что нашло свое выражение особенно в «массовой продукции», но беглые экскурсы в этом напра-

влении были сделаны уже и раньше, стало быть, как проблемы, намечены.

Таким образом, с Эйхенбаумом случилось то, в чем он сам некогда саркастически упрекал другого историка литературы: он «подбавил... немного социологии, немного эстетики, немного биографии и т. д.». Теперь он это считает «необходимостью... захватить новый материал, остающийся обычно на задворках, в примечаниях, выдвинуть новые вопросы, новые аналогии», — но ранее называл более правильно «безнадежным эклектизмом» [27]. А это знаменует собою и переход формализма от монизма (хотя и идеалистического) к плюрализму, благодаря чему он опустился еще на одну ступень ниже от подлинной научности.

---

[27] Ibid., стр. 6. «Печ. и Рев.», 1924, № 5, стр. 7.

М. К. Добрынин

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

(В связи с книгой П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении (критическое введение в социологическую поэтику»)

Марксистская мысль в области литературоведения в своем овладевании предметом исследования все чаще и чаще ставит перед собой проблему специфических особенностей этого об'екта исследования. Для дальнейшего овладевания литературой, для построения о ней науки этот вопрос, очевидно, должен быть так или иначе разрешен. Отдельные исследователи дают на него самый общий ответ. Ряд исследователей выдвигает плехановское утверждение об образе как о специфическом признаке литературы. (Коллективная работа литературоведческого разряда И-та яз. и лит. в его социологическом отделе имеет своей темой образ как специфический признак литературы.) Уже зреет мысль о необходимости на этой основе построить свою «грамматику и синтаксис образов» (выражение Переверзева), т. е. свою социологическую поэтику. Все это показывает, что марксистская мысль действительно стремится овладеть литературой и построить науку о ней. Проблеме социологической поэтики или, вернее, расчистке исследовательского поля для построения социологической поэтики и посвящена книга П. Н. Медведева «Формальный метод в литературоведении (критическое введение в социологическую поэтику)». Л. 1928 г.

Основной и очередной проблемой науки об идеологиях (в том числе и литературы) автор считает проблему спецификации, определение специфических особенностей, каче-

ственного своеобразия каждой из областей идеологического творчества. Он констатирует, что «между общей теорией надстроек и их отношения к базису и конкретным изучением каждого специфического явления существует как бы некоторый разрыв, какая-то туманная и зыбкая область... Нехватает именно разработанного социологического же учения о специфических особенностях материала, форм и целей каждой из областей идеологического творчества» (11 стр.).

С этим утверждением необходимо согласиться, тем более, что история марксизма и овладения им отдельными науками подтверждает это положение.

Вытекающую отсюда задачу автор формулирует так: «На почве самого марксизма должны быть разработаны спецификации единого социологического метода в применении к особенностям изучаемых областей идеологического творчества, дабы этот метод действительно мог проникнуть во все детали и тонкости идеологических структур. Но для этого, прежде всего, должны быть поняты и определены сами эти особенности, качественные своеобразия идеологических рядов» (12).

Было бы нелепостью отрицать неизбежность и необходимость решения этой задачи именно теперь, поскольку литературоведение самим ходом вещей стало перед этой задачей. Остается вопрос: как? Как подойти к выработке и определению самих особенностей, качественного своеобразия литературного ряда? Как развернуть работу с наибольшей полнотой и продуктивностью? Иначе говоря, как строить социологическую поэтику?

Автор книги «Формальный метод в литературоведении» не ставит себе задачу построить социологическую поэтику; его задача более скромная: дать критическое введение в социологическую поэтику. «Для нас, — заявляет он, — важны только пути построения социологической поэтики, а не конкретное разрешение ее задач» (стр. 189). Эту же задачу, несмотря на ряд ошибочных, с нашей точки зрения, реше-

ний, он выполнил. Попробуем проследить вслед за ним путь решения поставленной задачи.

Исходя из основной задачи марксистской науки об идеологиях (в том числе и литературоведения), разработки качественных различий идеологических рядов, автор считает, что настало время «заполнить прорыв между общим учением об идеологических надстройках и конкретной разработкой специальных вопросов. Нужно раз и навсегда преодолеть наивные опасения, что качественное своеобразие, например, искусства может вдруг оказаться не социологическим. Точно внутри социологического ряда не может быть глубоких качественных различий!» (15).

Автор прекрасно понимает, что спецификаторство часто является ширмой, и считает, что отсюда именно вытекает «тем бо́льшая необходимость взяться за эту спецификацию самому марксизму, не игнорируя всех вытекающих отсюда специальных проблем и соответствующих им специальных методологических установок как разветвлений единого социологического метода» (15).

Выдвинутые задачи, несомненно, являются важнейшими для современной науки о литературе, так как только таким путем, т. е. на основе четкого осознания своей специфичности, своих особенностей, своих специфических задач и способов их решения, будет обоснована необходимость этой отрасли научного знания.

Автор, однако, прежде чем перейти к проблемам литературоведения, делает более общую постановку: он пытается определить специфику идеологии вообще и сформулировать задачи науки об идеологиях. Поскольку здесь заложены его основные посылки, мы должны на них остановиться. Основные пункты его положений могут быть представлены в следующем виде:

1. Все продукты идеологического творчества являются материальными вещами, частями окружающей человека реальной действительности.

2. Связь идеологических значимостей с конкретным материалом и его организацией органична, существенна и глубока.

3. Идеологическое творчество и его понимание осуществляются только в процессе социального общения.

4. Идеологическое творчество сплошь развернуто во вне — для глаза, для уха, для рук; оно не внутри нас, а между нами.

5. Идеологический продукт—весь в об'ективно-доступном идеологическом материале: в слове, в звуке, в жесте, в комбинации масс, линий, красок, живых тел и пр. Каждый идеологический продукт (идеологема) — часть материальной социальной действительности, окружающей человека, момент материализованного идеологического кругозора.

6. Материальная наличность идеологического явления устанавливает связь между людьми, которая об'ективно выражается в об'единенных реакциях людей: в реакциях словом, жестом, делом, организацией и пр. Вне этой связи людей идеологическое явление значения не имеет; здесь, в этом общении оно впервые приобретает свое специфическое бытие, свою идеологическую значимость, свою знаковость.

7. Все идеологические вещи — об'екты социального общения, а не индивидуального использования, созерцания, переживания, гедонического наслаждения.

Отсюда автор считает, что марксистская наука об идеологиях имеет два круга проблем:

1. «Проблемы особенностей и форм организованного идеологического материала, как значащего материала»; иными словами говоря, проблемы отграничения идеологического материала как об'екта (вернее сказать, предмета) социального общения в отличие: 1) от физических, вообще природных тел, 2) от орудий производства и 3) от продуктов потребления.

2. «Проблемы особенностей и форм осуществляющего эту значимость социального общения», т. е. различение между отдельными идеологиями, спецификация внутри самого конкретного идеологического мира. Принципом этого разграничения должны послужить формы конкретной материальной действительности и реализуемое в этих формах социальное значение этой действительности.

Эти вопросы при ближайшем рассмотрении имеют громадное значение, и на них следует остановить свое внимание. Если принять основные пункты положений автора,— а их нельзя не принять, так как они действительно имеют в своей основе правильный «принцип материальной воплощенности и сплошной об'ективной данности всего идеологического творчества»,—то станет понятным, что вопрос об отграничении предметов идеологического творчества, от других вещей материального мира чрезвычайно важен. Идеолог, независимо от его специальности, изучает вещи, предметы внешнего мира, имеющие свое особое социальное значение и форму. Однако, изучая вещи, предметы внешнего мира, идеолог изучает не такую вещь, как физик или химик, его вещь сама — прежде всего идеология, т. е. она в самой себе заключает специфические особенности, выделяющие ее, с одной стороны, как вещь идеологическую, с другой — внутри идеологии как вещь определенного вида идеологии. Идеолог изучает прежде всего *сознание*, а в нем уже заложены все особенности, вытекающие из того, что оно всегда есть *отношение* человека к его среде. Здесь важно подчеркнуть не ту мысль, что сознание не может быть не чем иным как сознанным бытием, и, таким образом, утвердиться на принципе земных корней сознания, но ту мысль, что сознание есть отношение; следовательно, в чем бы оно ни выступало (художественное произведение, музыка, скульптура, архитектура и т. д.), оно есть прежде всего отношение, т. е. момент общественной связи. Всякая идеологическая вещь, стало быть, есть вещь связи, так как идео-

логия есть сама связь, а вне этих материальных моментов она не существует. Вот почему, подходя к об'екту изучения естествознания, мы не становимся перед вопросом, каким отношением он является, потому что это—предмет, в котором не дано отношение, т. е. не дано сознание. Подходя же к вопросам идеологии, мы этот вопрос обязаны решить, так как не материал как предмет внешнего мира интересен здесь, но значение, именно само сознание, данное в нем. И тут Медведев прав, выдвигая вопрос о значении и материале, так как в искусстве нельзя избежать проблемы сознания и его материальной формы. Правда, сознания вне этой формы нет, точно так же как формы нет без сознания: одно переходит в другое. Остановимся на проблеме идеологической среды. Автор утверждает, что человеческое сознание живет и развивается в идеологической среде, и что оно соприкасается с бытием не непосредственно, а через медиум окружающего его идеологического мира. У автора получается, что социально-экономическое бытие определяет идеологическую среду, т. е. социальное сознание, а оно в свою очередь определяет индивидуальное сознание. То, что индивидуальное сознание только и может стать сознанием, осуществляясь в языке, в условном жесте, в художественном образе и т. д.,— это верно, но ведь и общественное сознание иначе не может осуществляться. Даже больше—основная ошибка автора здесь лежит в неправильном истолковании проблемы частного и общего. Общественное сознание только и может иметь свое бытие в индивидуальном, но индивидуальное сознание есть только форма проявления общественного. Тот факт, что человеческому сознанию противостоят не только вещи, но и сознание прошлого, еще не дает права утверждать, что его сознание пробивается через эту среду к овладеванию социально-экономическим и природным бытием. Дело обстоит иначе. Производство идеологических ценностей вплетается в язык реальной жизни, в общественное бытие человека, которое не может осуществиться помимо и вне его

сознания. Неизбежность и необходимость идеологических форм вытекает из того, что человек противостоит природе как чувствующее и мыслящее существо и осваивает ее именно как это существо. Освоение природы именно только таким, только этим доступным человеку образом обусловливает тот факт, что процесс человеческого труда, прежде чем осуществиться в материальной деятельности, должен пройти через человеческую голову. Вот почему человеческая деятельность есть деятельность всегда практическая, вот почему у него нет и не может быть разрыва между теорией и практикой. По этому же самому нельзя разрывать двух моментов: социально-экономической и природной среды и среды идеологической, утверждая, что там и здесь человек ориентируется и определяется разными моментами. Ничего подобного. Идеологическая среда, т. е. общественное сознание прошлого, имеет, конечно, значение и в первую очередь как этап, как то прошлое, что осталось в наследство от прошлых поколений и что, конечно, известным образом определяет развитие и ход настоящего, но это столь же справедливо не только по отношению к сознанию, но и к материальному бытию любого поколения. Именно это поколение имеет в своем распоряжении все производительные силы, развернутые в их конкретном бытии от материальных до идеологических форм. Поэтому сознание человека вырастает на этой основе, но определяется в своем дальнейшем развитии всем ходом общественных отношений. Автор упрекает марксистов, недооценивающих конкретного единства, своеобразия и важности идеологической среды и слишком поспешно и непосредственно от отдельного идеологического явления переходящих к условиям производственной социально-экономической среды. Автор заявляет: «Думать, что отдельные выхваченные из единства идеологического мира произведения непосредственно, в своей изолированности определяются экономическими факторами — так же наивно, как думать, что рифма к рифме и строфа к строфе в пре-

делах одного стихотворения подгоняются непосредственным действием экономической каузальности» (26). Если так думать наивно, то не менее ошибочно утверждать, что сознание определяется идеологическою средою, и ее, в свою очередь, определяют, лишь косвенно отражая и преломляя, социально-экономическое и природное бытие. Прежде всего неверно и ненужно подчеркивать разграничение социально-экономического и природного бытия, так как социально-экономическое бытие это и есть основное для людей; во-вторых, при чем тут тогда это бытие, когда сознание ориентируется в идеологической среде, ею определяется и само определяет ее. Тут это бытие не при чем, и мне кажется, что автор силою вещей идет к имманентному, замкнутому в себе ряду. Такое представление уже никак не может считаться марксистским, это подчеркивает и сам П. Медведев. Понять идеологическую среду надо иначе, ее надо осознать как тот необходимый этап, на котором идет стройка; ее определяющее значение носит совсем иной характер. Об этом ниже.

Неверная посылка о роли и значении идеологической среды дает себя знать тотчас же, как только автор переходит в конкретную область литературоведения. Если раньше автор поместил идеологическую среду между социально-экономическим бытием и отдельным индивидуальным сознанием, то здесь идеологическая среда у него выступает наравне с социально-экономическим бытием, являясь предметом отражения в литературе. Автор утверждает: «Жизнь как совокупность определенных действий, событий или переживаний становится сюжетом, фабулой, темой, мотивом, только преломившись сквозь призму идеологической среды, только облачившись в конкретную идеологическую плоть. Идеологически еще не преломленная, так сказать, сырая действительность не может войти в содержание литературы» (28).

Как это понять? Какая это сырая действительность?

Но разве мы знаем эту сырую действительность помимо идеологических форм? Разве всякое наше понятие этой действительности не есть идеологическая форма? А если это так, то почему действительность должна пройти идеологическую среду, чтобы стать предметом искусства? Искусство и литература не нуждаются ни в каких посредствующих звеньях в виде идеологической среды. И та особенность, что литература лучше других идеологий способна проникать в социальную лабораторию формирований и образований, доказывает не то, что литература берет материал из процесса живого становления идеологий, а именно то, что, входя своими корнями глубоко в почву подсознательного, являясь отношением класса к действительности наравне с другими формами идеологии, она благодаря тому обстоятельству, что выступает в виде образа и не требует большой обработки в логическом плане, способна предвосхищать в художественной форме философские и этические идеологемы. Сам же автор указывает, что эти идеологемы в литературе выступают в неразвитом, необоснованном, интуитивном виде. Процесс оформления этого становления жизни в различных областях, рядах идеологии можно представить таким образом: гораздо живей человек реагирует на непосредственное ощущение: например, на укол—криком «ай», и гораздо больше отстоит процесс понимания и познания этого крика и этого поведения. Процесс прохождения в человеке этих моментов различен. Искусство и, в частности, литература являются, так сказать, ближайшими, более непосредственными пунктами реагирования, еще не расчлененными, неоформленными, но, поскольку они находятся в одном ряду, они пробегают и выражают те же моменты становления жизни, как и другие идеологические ряды. Мысль автора как будто и шла в этом направлении, но он потом повернул и, исходя из своей посылки идеологической среды, выдвинул совершенно неприемлемые моменты. Он утверждает:

«Говоря об отражении бытия в литературе, должно строго различать эти два вида отражений:

1) отражение в содержании литературы идеологической среды и

2) обычное для всех идеологий отражение базиса самой литературой как одной из самостоятельных надстроек».

В этом разграничении и сказалась ложная посылка автора, приведшая его к неверной оценке ошибок русской критики.

Сам автор придает большое значение этому двоякому отражению, двоякой ориентации литературы в бытии, тем настоятельнее выдвигается необходимость основательного разбора этого вопроса. Верно ли это разграничение? Что оно дает? Где его источники? Из того, что говорилось о положении литературы в кругу других идеологий, вытекает, что подобное выделение литературы как какой-то особой идеологии неправомерно. Разграничение следует провести по другой линии: следует разграничить, с одной стороны, действительность, являющуюся предметом изображения, и, с другой стороны, действительность, организующую художественное произведение. Решающее значение в методологическом отношении играет второй момент, хотя безнаказанно не может быть отброшен и первый. Если провести это разграничение, то оно не совпадает с разграничением, предложенным Медведевым, и является действительно необходимым с методологической точки зрения. Разграничение, предложенное Медведевым,—ложно и поэтому ничего дать не может, оно способно только запутать, как запутало его самого при подходе к русской критике. Его истоки лежат в том, что автор сам рассматривает литературу не как результат практики классового человека, а как некую идеологическую форму, способную только отражать бытие. В самом же деле, литература, являясь результатом человеческой практики, сама является одной из неизбежных идеологических форм, в которой происходит становление бытия

и помимо которой этого становления быть не может. Достаточно с этой стороны взглянуть на литературу, чтобы понять ошибки русской критики.

Медведев упрекает русскую критику в том, что она «низводила литературу до роли служанки и простой передатчицы других идеологий, почти совершенно игнорируя самозначимую действительность литературных произведений, их идеологическую самостоятельность и своеобразие» (30). Истоки этой ошибки, как мне кажется, лежат не в том, что критики неверно изучали отражение идеологической среды в литературе, как думает Медведев, а в том, что они именно это делали, в том, что они смотрели на литературу не как на активное отношение класса к действительности, а как на пассивно-созерцательное, как на отражающую форму. Поэтому-то они не могли в литературе видеть действительной идеологической формы, равноценной со всеми другими, но всегда возносили ее над всеми остальными и, таким образом, лишали ее самостоятельности. Вознося, они губили ее как живую идеологическую форму. Но ведь это же самое получается и у Медведева, который, вводя идеологическую среду, ставит литературу над ней. Его поправка, что литература, кроме отражения идеологической среды, отражает базис, как одна из самостоятельных надстроек, не спасает положения, а создает дуализм. Таким образом, получается два бытия: идеологическая среда и социально-экономический базис. С этим двояким отражением надо покончить.

Вторую ошибку Медведев видит в том, что отражение идеологического кругозора принималось за непосредственное отражение самого бытия, самой жизни. Для Медведева же содержание произведения отражает идеологический кругозор, который сам является лишь преломленным отражением реального бытия. Поэтому «раскрыть изображенный художником мир еще не значит проникнуть в действительную реальность жизни» (30). Для Медведева, таким образом, со-

держание является чем-то третьим — отражением уже отраженного реального бытия. Это опять-таки вытекает из того, что литература берется не как результат практики класса. Достаточно взглянуть на нее с этой стороны, чтобы видеть в ней действительную идеологическую форму, отраженное бытие наравне с другими идеологиями. Поэтому раскрыть изображенный художником мир, т. е. показать, как этот мир является необходимой и неизбежной идеологической формой, это и значит дать эту действительную реальность жизни. Русская критика этого делать не могла, так как она не раскрывала необходимости существования изображенного мира.

Третью ошибку Медведев видит в догматизировании идеологических моментов. Тут он прав в том смысле, что литература дает процесс, становление жизни, и не прав, что она отражает *становящиеся идеологии*.

Ошибкам русской критики Медведев противопоставляет свое понимание, которое, как мы видим, двойственно и приводит, в свою очередь, к ряду ошибок.

Двойственность позиции Медведева отчетливо выступает в том, что в художественном произведении он вынужден признать два основных момента: 1) внехудожественную идеологию, 2) художественную конструкцию. Эти два момента в химическом соединении дают тематическое единство данного произведения. Посылки Медведева обязывают его именно к этому выводу, но он прекрасно понимает сам, что внехудожественная идеологема никакого значения не имеет, так как выделение ее из художественного произведения, по мнению автора, хотя и возможно, но бесполезно и ничем не оправдано. С другой стороны, определение ее художественных функций тоже не нужно, а *нужно изучение произведения как целого*, как такового. Спрашивается, как же попала эта идеологема в художественный организм, если она никакого значения там не имеет? Эта идеологема есть не что иное, как привнесенное

со стороны в художественное произведение воззрение читателя, ученого, воспринимающего. Это тем более возможно, что художественное произведение заключает в себе мысли и чувства, при истолковании которых всегда происходит привнесение со стороны того, чего вовсе нет в художественном произведении. Продуктом такого суб'ективного восприятия и являются все эти внехудожественные идеологемы в теле художественного произведения. У Медведева же это вытекает из значения идеологической среды, которая является источником органического включения в художественную структуру других идеологий в процессе их становления (36). Это положение представляется ложным, как вытекающее из ложной посылки, и способно затруднить методику и методологию литературы. Ему должно быть противопоставлено положение, утверждающее, что литература на ряду с другими идеологиями сама является становящейся формой идеологии, правда, специфической (в этом же и ее значение), поэтому мысли и чувства, социальная сущность класса, становящаяся в идеологических формах, проявляется всюду одинаково. Предчувствие тех или иных философских, этических и пр. проблем и идей в художественном произведении обусловлено не тем обстоятельством, что литература отражает эти становящиеся идеологии, а тем, что класс, создающий литературу, наравне с другими формами идеологии, создает ее как философствующий, этический, мыслящий и т. д. Ведь это по существу — то, о чем говорил Плеханов, возражая Чернышевскому, когда тот попробовал оторвать эстетическую сторону произведения от общественной. Плеханов писал: «Задача научной эстетики не ограничивается констатированием того факта, что искусство всегда выражает не только «идею» прекрасного, но также и другие стремления человека находят свое выражение в его понятии о прекрасном; и каким образом они, сами видоизменяясь в процессе общественного развития, видоизменяют также и идею прекрасного...» Возражая Чернышевскому, Плеханов

продолжает: «Как же происходит дело? Так ли, что искусство, с одной стороны, воплощает нашу идею прекрасного, а с другой — даже, как утверждает Чернышевский, главным образом,—выражает наши стремления к правде, к добру, к улучшению своего быта и т. п. Нет, чаще всего бывает наоборот. Наше понятие о прекрасном само проникается этими стремлениями и само выражает их. Поэтому и не следует разлагать на отдельные элементы то, что в действительности представляет собой нечто органически целое» (Плеханов — «Н. Г. Чернышевский», СПБ. 1910). Именно нужно помнить всегда то, что органичность, целостность явления искусства, литературы вытекает из того, что в нем класс выступает как живой, целый общественный организм, а не одной какой-либо стороной. Медведев идет в этом направлении, но не до конца. Правильность его пути об'ясняется тем, что ответа он ищет на почве марксизма, а ошибка в решении заключена, как мне кажется, в неверном истолковании идеологической среды. Он пишет: «Только здесь (т. е. на почве марксизма. — *М. Д.*) может быть вполне согласована специфическая действительность литературы с отражением в ее содержании идеологического кругозора, т. е. других идеологий, согласована в единстве социальной жизни, на основе проникающей насквозь и всецело все идеологическое творчество социально-экономической закономерности» (40).

Все это мало убедительно, так как не устраняет двойственности в понимании литературы: с одной стороны, как специфической действительности, а с другой—как отражения идеологического кругозора. Отбросив неверную посылку — идеологическую среду, — мы должны будем рассматривать литературу самое как особую специфическую форму идеологии, насыщенную всем богатством жизни класса. Тогда и ее специфичность будет в ней как в целом, как в особой идеологической форме.

Не меньшую путаницу вносит понятие идеологической среды в вопросы истории литературы, где автор вынужден считаться с ней как с фактором. Здесь она у него является несамостоятельным элементом идеологической среды, а отдельное литературное произведение является несамостоятельным элементом литературной среды. В чем тут дело? Тот ли это подход, который мы видели у П. Н. Сакулина: 1) социальная среда, 2) культурная среда, 3) литературная среда, 4) литературная школа, 5) писатель, 6) произведение [1]. Если это то же самое, то все возражения П. Н. Сакулину могут быть обращены и против П. Н. Медведева. Думаю, что это не совсем то, и поэтому подлежит особому рассмотрению. П. Н. Медведев пишет: «Чтобы вскрыть и определить литературную физиономию данного произведения, нельзя в то же время не вскрыть и его общеидеологическую физиономию,—ведь одного без другого нет, а, вскрывая эту последнюю, мы не можем не вскрыть и ее социально-экономической природы» (41). Формула на первый взгляд как будто приемлемая, но когда П. Н. Медведев начинает ее расшифровывать, он начинает говорить о звеньях, о переходе от одного к другому, о возможности перескоков и т. д. Медведев дает верную формулу: «Социально-экономическая закономерность умеет говорить на языке самой литературы, как она умеет говорить на всех идеологических языках» (43). Это верно, но это-то именно и опровергает всю теорию о роли и значении идеологической среды как посредствующего фактора между литературой и базисом. П. Медведев чувствует здесь какое-то противоречие и ищет из него выхода путем решения проблемы об определении литературы извне и изнутри. По существу же это — особая проблема, которая, правда, имеет большое значение и нуждается в особом освещении. Тот факт, что социально-экономическая закономерность умеет говорить

---

[1] П. Н. Сакулин.—«Соц. метод», стр. 148.

на языке самой литературы, как целого явления, как на особом специфическом языке, еще не говорит о значении литературы для самой литературы же. П. Медведев видит, что его путь очень легко может привести к превращению литературной среды в абсолютно замкнутый, самодовлеющий мир. Он заявляет, что это учение недопустимо (44), а мы скажем, что одно дело — заявлять, а другое дело — быть логичным при исходе из тех или иных посылок, неизбежно приводящих к этому учению.

Но вопрос о значении всего предшествующего литературного развития для последующего, вопрос об определяемости литературного развития изнутри — вопрос существенный, и его пора поставить.

В самом деле, когда мы изучаем литературное произведение, мы пытаемся вскрыть его социологическое основание, его классовую сущность и показать необходимость и неизбежность появления этой формы. Если первую половину задачи мы можем выполнить, рассматривая художественное произведение независимо от всего предшествующего развития, то вторую половину задачи без этого выполнить нельзя. Всякое литературное произведение появляется не только как выражение социальной сущности того или иного класса, социально-экономическая закономерность не только говорит в нем, но прежде всего говорит в определенное время и на определенном этапе литературного развития. Все предшествующее развитие литературы является тем основанием, на котором вырастает литературное произведение. Тот факт, что художник ставит перед собой те, а не иные задачи, решает те, а не иные проблемы, диктуется сущностью класса, осуществляющего свое становление в этом литературном произведении; тот же факт, что он уже способен решить эти проблемы, способен осуществить поставленную задачу, определен всем предшествующим развитием. Следовательно, надо учитывать как то, что данное явление возникло в силу таких-то причин, так и то, что оно возникло на опреде-

ленной основе. Упускать последнее значит игнорировать одно из важнейших положений марксизма о том, что человечество ставит себе всегда только разрешимые задачи, так как при ближайшем рассмотрении оказывается, что задачи возникают тогда, когда имеются условия для их решения. Это справедливо и для литературы. Такая постановка вопроса о значении литературного развития и об определяемости литературы изнутри вытекает из того, что познание невозможно без познающего, познание мира есть вместе с тем и история познающего. Понять историю литературы— это вместе с тем значит понять историю познающего его человека, т. е. историю самопознания людей. Поэтому-то оно становится возможным как историческое познание, ибо только тогда возможно дать истинное движение вещей, показав вместе с тем их необходимость и неизбежность. Показать же необходимость и неизбежность именно этой, а не другой исторической литературной формы — это не значит вскрыть ее социальную сущность, а это значит показать ее в историческом движении, становлении, заставить ее определить самое себя через себя же. А это возможно, только зная весь предшествующий процесс литературного развития, только зная историю литературы. Отсюда понятно, какую большую ошибку делают наши товарищи, воображая, что методологические проблемы, проблемы познания литературы можно решать, не изучая исторического материала, не углубляясь в историю, в то время как работа над историческим материалом при правильной установке смогла бы дать очень и очень многое, осветив совершенно по-иному проблемы современности. Таким образом, когда мы говорим, что литература определяется не только извне, но и изнутри, мы мыслим, что исторически литературное произведение является результатом практики классового человека, перед которым задача была поставлена всем ходом его общественных отношений, а мера способности к разрешению этих задач определяется всем предшествующим литературным раз-

витием. Таким образом, верна мысль В. Г. Белинского, что в Пушкине сосредоточено все предшествующее литературное развитие, как в нем же заложено и все последующее. Можно сказать, что все возможные формы последующего развития заложены в Пушкине, но почему те, а не иные стали развиваться, получили свое бытие, — это зависит не от литературы, а от социально-экономической действительности, которая получила свое становление в них.

Заслуга Медведева в том и состоит, что он поставил эту проблему. В его постановке она звучит так: «Каждое литературное явление (как и всякое идеологическое явление), — повторяем это,—определяется одновременно и извне и изнутри. Изнутри — самой литературой, извне — другими областями социальной жизни. Но определяясь изнутри, литературное произведение тем самым определяется и извне, ибо определяющая его литература сама в ее целом определяется извне. А определяясь извне, оно тем самым определяется и изнутри, ибо внешние факторы определяют его именно как литературное произведение в его специфичности и в связи со всей литературной ситуацией, а не вне ее. Внутреннее, таким образом, оказывается внешним и обратно» (44). В чем тут неясность постановки — понятно из предыдущего положения, но важна сама постановка этой проблемы. И тут надо согласиться с автором, что только на основе правильного решения этой проблемы может быть построена подлинная научная история литературы. «Однако,— пишет далее автор,—история литературы не исчерпывает еще всех задач литературоведения. Более того, она сама предполагает уже науку, которая раскрыла бы своеобразие поэтических структур, как sui generis социальных структур, т. е. научная история литературы предполагает социологическую поэтику» (45). С этим нельзя не согласиться, но это как раз только и утверждает, что марксистскому методу необходимо выработать свое специфическое оружие, которым он будет оперировать в области литературы. Медведев пра-

вильно намечает взаимоотношения между историей литературы и поэтикой, правильно говорит о необходимости динамичности в определениях поэтики, т. е. таких, которые адэкватны становящемуся ряду развития данного жанра, данной формы и пр. (46). Необходимость разработки своей социологической поэтики Медведев обосновывает тем, что «необходимо научиться понимать язык поэзии как с начала и до конца социальный язык. Это и должна осуществить социологическая поэтика» (53). Поэтому ее задачу он определяет следующим образом: «Задачи социологической поэтики прежде всего спецификаторские, описательные и аналитические. Выделить литературное произведение как таковое, дать экспозицию его структуры, определить возможные формы и разновидности, определить ее элементы и их функции — таковы ее основные задачи. Никаких законов развития поэтических форм, она, конечно, строить не может. Прежде чем искать законы развития литературных форм, нужно знать, чем являются эти формы» (49). Против этой постановки вопроса возражать нельзя, но чрезвычайно важно определить отношение социологической поэтики к марксистскому методу. Что это: методика, как думают некоторые товарищи, или это — сам метод в его специфическом выражении? Не есть ли это метод на литературоведческом языке? Думается, что это — именно метод в его специфической одежде, ибо способов применения метода, т. е. методик может быть очень много, а метод все же один. Если понимать метод как известное воззрение в действии, то окажется, что марксистская поэтика есть именно такое воззрение в специально-литературной области. Марксистская поэтика есть в сущности марксов метод в специфическом выражении. В самом деле, ответы на такие вопросы как: что такое литературное произведение; какова его структура; каковы элементы этой структуры и каковы их художественные функции; что такое жанр, стиль, сюжет, тема, мотив, герой, метр, ритм, мелодика и т. д.,—ответы на эти вопросы

не могут быть неметодологическими ответами, если мы будем исходить из литературного произведения, как из чего-то целого, единого, а не сложенного из формы и содержания. Сама поэтика как учение, главным образом, о форме, независимо от содержания, зародилась и крепла на основе неверного понимания проблемы: форма и содержание. Если же мы будем исходить из той посылки, что содержание есть форма в движении, а форма есть застывшее содержание, что они постоянно переходят друг в друга, то станет понятной вся необоснованность изолированного изучения формы особой наукой — поэтикой. Марксистская поэтика есть марксистский метод на литературоведческом языке. Теперь поэтику понимают как теорию литературы, но теория науки это есть ее конкретная методология. Марксистская поэтика и есть такая конкретная методология литературы. Если мы на все проблемы поэтики имеем ответы, это значит, что мы наш метод развернули в действии, что мы наш метод приспособили к специальной области, перевели его с философского языка на язык литературоведческий. Ясное дело, что ни одна наука не может избежать выработки абстрактных определений в своей области, ибо, пользуясь общефилософскими терминами, она не сможет проникнуть вглубь изучаемого явления. Поэтому-то разработка вопроса о применении марксистского метода в литературоведении сводится к выработке основных понятий, специфических для нашей науки, к созданию своей поэтики. Совершенно иной вопрос о методике, о способах применения этого метода; он зависит от многих уже других причин. Один и тот же метод может применяться по-разному. Беря литературное произведение как целое, мы должны обращаться с ним, работать над ним марксистским методом, но в его специфическом выражении, работать понятиями поэтики. У нас нет никаких оснований отводить поэтике область формы, оставляя марксистскому методу содержание, как нет оснований сводить метод к самым общим положениям, обязательным

для всех наук, отводя поэтике роль методики; наоборот, у нас налицо все основания создать поэтику как специальное выражение марксистского метода в литературоведении или вовсе ее не создавать. Это — или методология, или ненужная вещь. Ясное дело, что Медведев прав, когда утверждает, что, «пока у нас нет социологической поэтики, хотя бы в основных простейших линиях, до тех пор невозможна продуктивная разработка истории литературы на монистической основе марксистского социологического метода» (52). Раз нет поэтики, значит, нет системы специальных абстрактных понятий, с которыми только и можно войти в конкретный материал. До тех пор можно говорить о произведении, подходя к нему со стороны, определять его взаимоотношение с действительностью, его социальный вес, но понять его как специфическую форму практики классового человека, понять его как закономерную и необходимую историческую форму, взять его изнутри — невозможно. Проблему спецификации только и можно решить таким образом. Такая постановка проблемы спецификации гораздо шире простого констатирования того или иного признака, так как она берет литературу целиком, как особое явление идеологии, являющееся специфическим языком, на котором говорит социально-экономическая закономерность. Социологическая поэтика решает проблему спецификации во всем ее об'еме; положив в основу тот или иной признак, она развертывает всю связанную с ним систему понятий, без которых нельзя овладеть конкретным материалом. На почве спецификации марксизм сталкивается с формализмом, который уже давно работает в этой области.

Тут мы согласны с положением Медведева в его отношении к формалистам, резюмированным следующим образом:

«Повторяем, марксистское литературоведение сходится с формальным методом и сталкивается с ним на почве общей им очередной и актуальнейшей проблемы — проблемы спецификации. Поэтому критика формализма должна быть и

может быть «имманентной» в самом лучшем смысле этого слова. Каждый довод формалистов должен быть проверен и отвергнут на его собственной почве, на почве своеобразия литературного факта. Сам предмет, сама литература в своем своеобразии должны отменить и снять неадэкватные ей и ее своеобразию определения формалистов. Так мыслим мы критику формального метода» (55).

Эту задачу автор и пытается выполнить в остальных частях своей работы. Критическая часть работы мне представляется значительно сильней, хотя ошибки, обнаруженные в положительной части, сказываются также и в ней. Рассматривать критику формального метода шаг за шагом не представляется необходимым. Достаточно остановить внимание на ее общем ходе.

«Формальное направление в искусствоведении, как и все направление теоретической мысли об искусстве, было подготовлено самим развитием искусства. Оно прежде всего явилось выражением тех тенденций и тех проблем, которые стали на очереди в работе самих художников и в сознании знатоков и ценителей искусства. Тут особенно резко выступили и заявили о себе конструктивные задачи искусства... Теоретическая мысль исследователей направилась именно в эту сторону, так как здесь открывался новый, еще неизученный круг проблем и задач» (61). Таковы истоки формализма, подготовленные самим ходом развития искусства. Тут бы автору и надо было вскрыть не только определяемость изнутри, но и извне, показав те социальные причины, которые заставляли исследователей обращать внимание именно на те, а не на иные потребности.

В ядре западно-европейских форм автор различает следующие моменты: 1) конструктивные задачи, 2) идеологичность самой формы, 3) средства изображения и технику, 4) проблему зримости, 5) историю искусств без имен. Разбирая пункт за пунктом, Медведев в конце заявляет:

«Поставленные им (западно-европейским формализмом.— *М. Д.)* проблемы и даже основные тенденции их разрешения представляются нам в общем приемлемыми. Неприемлема лишь та философская почва, на которой дается их конкретное разрешение. Действительную почву их продуктивной разработки мы попытались наметить в предыдущей части. В последующих, критических частях нашей работы мы попытаемся конкретизировать методы их разрешения» (79).

Принимая в основном западно-европейский формализм, автор впадает в противоречие, поскольку основные тенденции разрешения им проблем имеют неприемлемые философские основания. Гораздо выдержанней его позиция по отношению к русскому формализму, который, правда, имеет совершенно иной характер.

Основное противоречие формализма с марксизмом Медведев видит в том, что формализм рассматривает литературу как факт внесоциальный, поэтому никакие внешние факторы не могут изменить его внутреннюю природу. Из желания примирить это противоречие возникло формально-социологическое течение. Формализм, по мнению автора, и мы с ним в этом согласны, должен погибнуть, так как он не имеет питающей его социальной почвы, у него нет связи с литературной современностью, его связи с жизнью разорваны, от него «останутся проблемы, им поставленные, — проблемы спецификации, проблемы конструктивного значения и др., но принципы и методы их разрешения в формализме будут преодолены как ошибки» (100).

Эти же ошибки и в поэтике формалистов. Критика его верна, но недостаточна, так как несет в себе ошибки своих посылок. Медведев правильно возражает формалистам, что реальная действительность, соответствующая понятию «литература», есть художественное произведение, а вовсе не поэтический язык. Но сам же утверждает, что «об'ектом поэтики должна быть конструкция художественного произведения» (141). Разве конструкция художе-

ственного произведения покрывает все в произведении? Тут именно сказывается двойственность исходной позиции, выраженная языком поэтики. Предметом поэтики как конкретной методологии является вся литература, иначе мы будем разрывать два момента: форму и содержание. Познание литературы должно быть проведено на ее специфическом языке, способном уловить и выразить все ее своеобразие. Развернутая система абстрактных определений, понятий и есть конкретизация марксистского метода в литературе. Познания иным путем быть не может. Поэтика должна охватывать не только вопросы конструкции, но все богатство смысловых значений. Проблемы стиля, образа и т. д. должны трактоваться не только как конструктивные, но, главным образом, методологические. Содержание этих понятий, определяемое общими положениями метода, явится не только формальным, но и полным смыслового значения. Иначе эти понятия будут только формальными категориями. Для решения проблемы поэтической конструкции П. Медведев ищет такого момента, который дал бы возможность «непрерывного перехода от периферии произведения к его внутреннему значению, от внешней формы к внутреннему идеологическому смыслу»,— он ищет такой момент, который мог бы связать материальную наличность слова с его смыслом. Этот момент он находит в социальной оценке. Что это такое? «Вот эту-то историческую актуальность, об'единяющую единичную наличность высказывания с общностью и полнотой его смысла, индивидуализующую и конкретизующую смысл и осмысляющую звуковую наличность слова здесь и теперь, мы называем социальной оценкой. Ведь именно социальная оценка делает актуальным высказывание как со стороны его фактической наличности, так и со стороны его смыслового значения. Она определяет и выбор содержания, и выбор формы, и связь между формой и содержанием» (164—5). Нельзя признать удачным самый термин «социальная оценка», но

понятие, вложенное в него, чрезвычайно важно для понимания поэтической конструкции. Если социальная оценка есть не что иное, как общественное определение материала с точки зрения его пригодности для решения задач эпохи, дня, часа, если таким образом оказывается, что понять произведение значит не только схватить его смысл вообще, а значит понять его в контексте его современности и нашей современности (если они не совпадают) (165), то ясно, что перед нами постановка вопроса, трактующая об активном отношении человека к миру, к действительности. Художественное произведение не просто отражает, а оно само является действительностью, полной значения, только потому, что само выражает отношение класса к миру, данное в более соответствующем материале языка. «Язык для поэта, как, впрочем, и для всякого говорящего, есть система социальных оценок, и чем она богаче, сложнее, диференцированнее, тем существеннее, значительнее будут его произведения... Только через оценку возможности языка становятся действительностью». (167). Иными словами говоря, только через определение пригодности для выполнения данной задачи с общественной точки зрения могут быть взяты те или иные элементы языка. Язык в качестве реального сознания есть средство общения, но средство общения предполагает социальную значимость, она-то и заложена в языке различных социальных классов. Она сама создается и существует потому, что класс активно относится к миру.

«Момент оценки же неотрывно вплетает художественное произведение в общую ткань социальной жизни в данную историческую эпоху и в данной социальной группе» (169). Этот же момент социальной оценки играет решающее, определяющее значение в конструкции поэтического произведения, как он же определяет все элементы художественной конструкции: проблемы жанра, героя, темы, фабулы, сюжета и т .д.

«Действительность художественного изображения, его развертывание в реальном времени социального общения и идеологическое значение изображаемого события взаимопроникают друг друга в единстве поэтической конструкции» (173). Таким образом, социальная оценка может быть понята как момент активного отношения классового человека к действительности, в которой осуществляется становление его сущности, неразрывно в форме и содержании. В этомто активном отношении классового человека к действительности и зарождается искусство как результат, несущий всю полноту своего социального смысла и всю своеобразность его выражения, как результат этих двух моментов, переходящих друг в друга и составляющих неразрывное единство. Критикуя взгляды формалистов на историю литературы, автор исходит из следующей совершенно правильной посылки: «Смысловой знак» вовсе не должен вноситься нами в историческую действительность. Наоборот, наши собственные мысли и действия становятся осмысленными, лишь подчинившись смысловым знакам самой исторической действительности. Смыслом истории может быть лишь тот смысл, который об'ективно в ней наличен, как ее смысл. Раскрыть его и является задачей истории и историка. Этот об'ективный смысл исторического процесса и вскрыл исторический материализм. Детализацией его в применении к исторической действительности литературы и должно быть литературоведение во всех своих отделах». С этой точки зрения, Медведев совершенно справедливо критикует воззрения формалистов на историю литературы; останавливаться на этом разборе не представляется возможным. В заключение автор поставил вопрос об историческом значении формального метода. Ответ его таков: «Формализм в общем сыграл плодотворную роль. Он сумел поставить на очередь существеннейшие проблемы литературной науки и поставить настолько остро, что теперь обойти и игнорировать их уже нельзя. Пусть он их не разрешил. Но самые ошибки, смелость и последо-

вательность этих ошибок тем более сосредоточивают внимание на поставленных проблемах» (232). Ответ правильный, так как только путем преодоления формализма, а не простым его отбрасыванием в сторону должно итти развитие литературной науки. Преодоление теории не есть простое принятие ее, как это делают «форсоцы», но это не есть и простое отбрасывание ее, как делают другие литературоведы. Это есть отрицание и снятие ее в высшем синтезе.

Теперь мы можем резюмировать наше мнение о книге Медведева.

Поставленную задачу — быть критическим введением в социологическую поэтику — книга выполнила, несмотря на ряд недочетов.

Формулировка основной задачи литературоведения как задачи спецификации — совершенно верная. Основное отношение к формализму, как к хорошему врагу, критика его на его же собственной почве, внимание к проблемам, им поставленным, стремление критически подойти к их разрешению и тем самым к разрешению насущнейшей задачи нашей науки — созданию социологической поэтики — все это делает книгу интересной, ценной и очень нужной в наши дни.

А. И. Зонин

НАТУРАЛЬНЫЙ ЧЕЛОВЕК В ТВОРЧЕСТВЕ Л. Н. ТОЛСТОГО

Стержневой суб'ектный образ творчества Л. Толстого — эгоцентрический моралист, желающий жить «для души и бога», крупнопоместный барин. Анализ многочисленных вариаций этого образа—Иртеньева, Безухова, Болконского, Левина, Нехлюдова—указывает на возрастающее и усложняющееся разочарование в социальной практике и бессилие в борьбе с собственными аристократическими путами.

Страстные поиски душевной гармонии — от хозяйства, государственной службы, семьи, общественной деятельности — влекут мысль помещика к метафизическому философствованию, отрицанию силы разума, вере в предопределенность, к фаталистическому пассивизму. Психологический конфликт находит свое выражение в противоречиях фаталистического рационализма и чувственного жизнелюбства. Можно считать несомненным, что основное социальное устремление яснополянского художника овеществилось в образах Левина — Нехлюдова. Однако было бы неправильно предположить, что этим дан весь материал для определения закономерности структуры и всего внутреннего состава стиля Толстого.

Вся система образов художника, в диалектическом единстве образующих ее сторон (противоположностей), в ее связанности и цельности, дает жизнь стилю, создает его спецификум. Научное исследование должно охватить все стороны

системы образов, чтобы не допустить упрощения и искажения в об'яснении художественной цели и социального базиса творчества.

В поле литературоведческого исследования необходимо поэтому ввести, на ряду с «отрицателями», все суб'ектные образы Толстого (отграничив об'ектные образы), диференцировать их, определить закономерность их возникновения, развития и исчезновения, найти их сцепление, обнаружить их взаимодействие, отталкивание и переходы, дать им точное социологическое об'яснение.

В этой статье я разрешаю проблему в отношении образа «натурального человека». Под этим названием об'единена категория образов, имеющая реальным основанием патриархальную психологию и противопоставленная в системе как психологии пустой великосветской жизни, так и рационализму капиталистических классов. Это определение «натурального человека» в системе образов Толстого может показаться расширенным, сведенным в конечном итоге к экзотическому человеку. Но дело в том, что особенный сермяжный натуральный человек Толстого сцеплен с другими линиями стержневого образа. И только в их взаимодействии, в опосредствовании общей закономерности творчества может быть выяснено происхождение и развитие собственно натурального человека. С другой стороны, специфичность всех экзотических образов Толстого заключается именно в развитии в них натуральных устремлений. Внутри этой категории, в свою очередь, развиваются группы, внешне мало связанные между собой; с одной стороны, близкие каратаевскому смирению толстовские христиане, с другой — яркие, плотские, близкие природе интуитивисты-жизнелюбцы. Особое место в этой группе принадлежит опростившимся, ушедшим от разврата высшего света, Федору Кузьмичу, Сергею Касатскому и Протасову.

В социально-психологическом плане необходимо показать связи и различия характеров этой категории. Наш анализ

должен вскрыть общность социальной базы «натурального человека» и «отрицателя», уяснить, что распад старых связей крупноместного барства логически обусловливал развитие морально-этической стороны в стержневом образе и попытки овеществить образ-идеал «натурального человека».

Определим предварительно место образа «натурального человека» в диалектической триаде системы. Разумеется, триаду мы берем не как основу и не как движущий принцип развития системы образов. Этим принципом является единство системы в самодвижении, определяемом конкретно-историческим процессом, в постоянном переходе единого в свое другое. Триада же — лишь форма, в которой совершается самый процесс становления стержневого образа. Необходимо также подчеркнуть мотивы диференциации образов и сведение их к категориям с точки зрения общей задачи материалистической диалектики. Основания нижеследующему делению, на мой взгляд, даны тем положением, что только путем абстракции, сведéния к категориям можно извлечь из образов те отношения, которые связывают их, те законы, которым они подчинены в их бытии. Но, разумеется, абстракции должны отвечать фактам, должны быть воплощением богатства особенного и индивидуального. В нижнем слое мы находим «довольных», удовлетворенных своей деятельностью удачливых помещиков. Без особых дум, наделенные житейской рассудительностью, они легко проходят свой век, вызывая у художника зависть и пренебрежение. Об'ективное содержание этих образов — сохранившая относительную устойчивость масса помещичьего класса. Вторым слоем являются «отрицатели», наиболее культурная, интеллигентная прослойка, чутко реагирующая на колебания в экономическом и культурно-политическом положении своего класса. Они не в состоянии найти форму практической деятельности, целиком отвечающую их классовым идеалам. Их отрешение от своего социального основания носит по

преимуществу характер разрыва с общепринятым отношением к «ценностям» — культуре, науке, ко всей деятельности разума — и не приводит к реальным изменениям усадебного бытия. Полного обособления этого слоя от «довольных» нет. Граф Вронский принадлежит к первой группе с значительными ограничениями. Князь Андрей Болконский в своем развитии переходит во вторую категорию. Но все же «отрицатели» — особая группа в крупноместном барстве. Здесь настоящее класса, его прошлое и тенденции будущего даны в новом качестве, в завершившемся в рамках класса процессе отрицания отрицания.

Критика до сих пор обращала большее внимание на связи, чем на различия, и механически об'единяла обе категории образов в один разряд «великосветских типов».

«Отрицатели» находятся в постоянной душевной погоне за миражем счастья. Представители верхнего слоя образов — типы «натурального» человека — «праведники» и «жизнелюбцы», знают «мир» и «свет». Они — в живой жизни, счастливы и гармоничны. Должное и невозможное для «отрицателя», для «натурального» — сущее. В последнем этапе творчества Толстого эти образы занимают место первостепенной центральной группы. Об'ективные черты их совпадают с публицистическими высказываниями Толстого того же времени. В этом позитивистская и наивно-реалистическая критика усмотрела доказательство для утверждения двух Толстых: великого барина и великого мужика. В типах Каратаева и Акима, в героях притч она увидела не логическую ступень в развитии системы образов, не органическое звено в становлении «отрицателя», а нарушение канона творчества, — новое явление, «не имеющее ничего общего», по выражению И. Кубикова, с прежним Толстым.

Таким образом, проблема «натурального человека» в настоящее время является тем участком монистического взгляда на творчество Толстого, который подвергается наи-

большей атаке со стороны эклектиков и идеалистов. Я должен поэтому дополнить свою задачу генезиса «натурального человека» рассмотрением связей с «отрицателями» и «довольными» и показать, что этот образ нигде не приобретает реальной определенности, не создает нового качества, что его существование — за границей действительности Толстого и в системе образов остается «долженствованием», что он, следовательно, никогда и нигде не играет роли стержневого образа.

II

У младшего графа Турбина («Два гусара») «вместе с умом, образованием и наследственной даровитостью натуры» отличительными качествами были «любовь к приличию и удобствам жизни, практический взгляд на людей и обстоятельства, благоразумие и предусмотрительность». Он добивается чинов, экономит деньгу, в карты играет осторожно, на любовную интригу идет с расчетом и во-время отступает, чтобы избежать скандала. Он избегает знакомых отца, страшась и конфузясь славы старшего Турбина, рубаки и бреттера. Но поставленный однажды в условия, сходные с рассказанным эпизодом молодости Турбина-отца, младший Турбин проигрывает в сравнении с этим гулякой, оказывается мелким ничтожным пошляком.

При буйных и развратных наклонностях Турбин-отец жил ярко и сильно. Все, что бы он ни делал, горело жизнью, безудержным самозабвением. Стоило ему на час влюбиться в хорошенькую глупую вдовушку и он «уже не спускал глаз» с нее. «Он не притворялся, говоря, что для нее готов был броситься в прорубь. Прихоть ли, любовь ли, упорство ли, но в этот вечер все его душевные силы были сосредоточены на одном желании видеть и любить ее». После бала Турбин забирается в карету Анны Федоровны и встречает ее об'ятиями. В ту же ночь он овладевает ею, возвращается в пьяную компанию местных дворян, проделывает

еще десятки безумств и безобразий, отбирает проигранные молодым корнетом казенные деньги, возвращает их владельцу и навсегда уезжает.

В чем различие Турбиных?—Отец живет инстинктами, не рассуждает, у сына — холодный расчет. Поэтому в поведении первого есть условная красота, у второго все поступки гадкие. Старшим Турбиным восхищались, младшего называют подлецом. А между тем, гаденький расчетец привит Турбину-сыну образованием, культурной шлифовкой. Бреттерство старшего Турбина отлично от безнравственного поведения Анатоля Курагина или офицерского веселья приятелей Вронского. Оно ближе всего к юношеским кутежам Пьера, вносившего в них непосредственную наивность и чистоту своей натуры. Но вообще здесь важно отметить не форму проявления характера графа Турбина, а самое психологическое содержание его образа. «Я—болтун, любишь, не любишь, дело хорошее»,—легко говорит он о себе. Это не случайно напоминает нам, как рекомендует себя Ерошка в первой встрече с Олениным: «Я шутник». Болтуны и шутники—как будто маловесомая и даже отрицательная характеристика. Но зачем же ее понимать буквально?! Ведь тут несомненное презрение к рассудочной логике. Здесь несомненное предпочтение инстинктивной живой жизни ложному формальному канону поведения, требуемому социальным мундиром барина. Им хорошо в своем неразумении, в жизни чувства, в безразличном отношении к мнению людей.

«Дразнят меня, старика. Это ничего. Я люблю. Пускай радуются над дядей», — об'ясняет Ерошка Оленину смысл криков казачат. «А чорт с ним», — добродушно заключает Турбин об офицере, оскорбившем его, и которого он сгоряча вызвал на дуэль. Образ Ерошки шире и полнее Турбина. Кавказская природа, казачий быт, куперова охотничья жизнь дают внешние средства для того, чтобы внутренняя логика типа проявилась многосторонне.

У Ерошки свои натуральные понятия об отношениях людей... «Всякий свой закон держит. А по-моему, все одно. Все бог сделал на радость человеку. Ни в чем греха нет. Хоть со зверя пример возьми. Он и в татарском камыше живет, и в нашем живет. Куда придет, там и дом. Что бог дал, то и лопает. А наши говорят, что за это будем сковороды лизать? Я так думаю, что все одна фальшь»... Всякая канонизация, религиозная уставщина, обрядность — фальшь для бессознательного пантеиста-Ерошки. Нет поэтому и греха плоти.

«На хорошую девку поглядеть грех? Погулять с ней грех? Али любить ее грех? Это у вас так?—Нет, отец мой, это не грех, а спасение. Бог тебя сделал, бог и девку сделал. Все он, батюшка, сделал».

Не под прямым ли влиянием этих убежденных слов пишет Оленин в Москву: «Люди живут, как живет природа: умирают, родятся, совокупляются, опять родятся, дерутся, пьют, едят, радуются и опять умирают, и никаких условий, кроме тех неизменных, которые положила природа солнцу, траве, зверю, дереву. Других законов у них нет»...

В Ерошке воплощается жизненная сила природы. У него особая природная мудрость, которую он стихийно противополагает искусственному разумному знанию культурного человечества. Своя особая любовь и нежность ко всему живому звучит в этом исполине с веселым заливистым голосом, с юношески-крепкими мышцами, воспитанном в любви к свободе, праздности, грабежу и войне. Человек, не расстающийся с ружьем против чеченца и зверя, Ерошка не любит темы об убийстве: в этих вопросах должно царить молчание.

«Чорт, — кричит он на Оленина. — Что спрашиваешь? Говорить не надо. Душу загубить мудрено, ох, мудрено!..»

Что в образе Ерошки мы встречаемся с переодетым, зашифрованным образом помещика, можно отчетливо видеть и по бытовому окружению Ерошки. Достаточно ука-

зать на отрыв Ерошки от общей социальной практики казачества. Он не земледелец, а вольный, исключительно праздный человек, бродяга. На ряду с философией жизнелюбства, у него есть и прямые бытовые черты помещика (воспоминания о женщинах, войне и т. д.). Самое молодечество Ерошки и также Лукашки, конечно, имеет иную социально-психологическую основу, чем общий казачий героизм. Это лихость исключительная, выделяющаяся не как нечто необходимое и неизбежное в подлинной практике казака-колониста, отстаивающего свой участок от горских набегов.

И Ерошка и граф Турбин привлекательны и счастливы, потому что не ставят перед собой никаких мучительных вопросов, свободно отдаются инстинкту живой жизни. Между тем, образование, культурная шлифовка или делают человека мелким, ограниченным Турбиным-младшим, каким-нибудь Бергом («Война и мир»), или отравляют внутренний мир ядом самоанализа, мешая перешагнуть грань к опрощению.

Главная сила жизнелюбцев в их свободе от велений разума, в непосредственности их восприятия. В этом прелесть образа Наташи, в которой жизнь бьет ключом, заставляя ее прямо и грубо кричать матери: хочу мужа. Наташа,—узнаем мы,—понимает, что Анатоль Курагин восхищается ею. «Ей было это приятно, но почему-то ей тесно и тяжело становилось от его присутствия. Когда она не смотрела на него, она чувствовала, что он смотрел на ее плечи, и она невольно перехватывала его взгляд, чтобы он уже лучше смотрел на ее глаза. Но, глядя ему в глаза, она со страхом *чувствовала, что между ним и ею совсем нет той преграды стыдливости*, которую она всегда чувствовала между собой и другими мужчинами, Она, сама не зная как, *через пять минут чувствовала себя страшно близкой к этому человеку*. Когда она отворачивалась, она боялась,

как бы он сзади не взял ее за голую руку, не поцеловал бы ее в шею. Они говорили о самых простых вещах, и она чувствовала, что они близки, как она никогда не была с мужчиной». Мертва жизнь людей, когда они не чувствуют, не проникают друг в друга без слов. В обмене словами нет той значительной большой правды, которая присутствует в невыразимых словами взглядах. В них заключен единый и мощный порыв жизни, ее непрерывный, счастливый трепет. Наташа отказывается от своего радостного стихийно-животного существования ради выдуманной любви к умному князю Андрею, и она перестает быть счастливо-глупой, становится блеклым, неприятным, искусственным существом. Но вот она вступает в период материнства и вновь рождается для жизни. «Она до крайности доводит свою любовь к мужу и детям, так что это даже глупо». «Когда прежний огонь зажигался в ее развившемся, красивом теле, она бывала еще более привлекательна, чем прежде». Но, главное, «черты лица ее определились и имели выражение спокойной ясности и мягкости».

В материнстве, как и в общении с природой, побеждает мыслящих и борющихся за внешнее устроение своей жизни великое знание действительной тайны жизни.

В «Воскресении» покинутая Нехлюдовым Катюша Маслова в отчаянии решает броситься под поезд. «Она решила, что сделает так. Но тут же, как это и всегда бывает, в первую минуту затишья после волнения, он, ребенок, — его ребенок, который был в ней, вдруг вздрогнул, стукнулся и плавно потянулся и опять застучал чем-то тонким, нежным и острым. И вдруг все то, что за минуту так мучило ее, что, казалось, нельзя было жить, вся злоба на него и желание отомстить ему хоть своей смертью, все это вдруг отдалилось. Она успокоилась, встала, надела на голову платок и пошла домой».

«Как ни различны были эти две женщины, Агафья Михайловна и Китти... обе, несомненно, знали, что такое была

жизнь и смерть». А вот умный, образованный Левин должен себе признаться, что он в этих явлениях ничего не понимает. Женщинам Толстого известно очень много в той таинственной области, по поводу которой еще Ерошка выразил удивление, «почему все русские п р о с т ы, и отчего они ничего не знают, а все ученые». «Простота» русских, т. е. высших классов, — ненужное усложнение. Посмотрите на тей Толстого.

«Наташа уходила в детскую кормить своего единственного мальчика Петю. Никто ничего не мог ей сказать столько у с п о к о и т е л ь н о г о, р а з у м н о г о, сколько это т р е х м е с я ч н о е маленькое существо, когда оно лежало у ее груди... и... говорило: «Ты сердишься, ты ревнуешь, ты хотела бы ему отомстить, ты боишься, а я вот он»... И отвечать нечего было. Э т о б ы л о б о л ь ш е, ч е м п р а в д а».

Левин вспоминает свои ребяческие годы, как «через край бьющее и пенящееся сознание счастья жизни», и князь Андрей «чувствовал себя счастливым одним сознанием жизни», когда перед ним вставали картины безвозвратно ушедшего детства. Николай Иртеньев рассказывает, что по утрам ходил к реке, ложился на траву и, глядя на светло-красные лучи солнца, на желтеющие рожью поля, на лиловую затененную поверхность реки, наслаждался «сознанием в себе т о ч н о т а к о й ж е свежей молодой силы жизни, какою везде кругом меня дышала природа».

Как и Ерошка, дети равны природе. Они тоже понимают и знают много такого, что умные, рассудительные, взрослые забыли и бессильны узнать.

Это: странная компания мудрых в творчестве Толстого: первобытный охотник, дети до грудных младенцев включительно, женщины с сильной плотью, гуляка-офицер... Но тут она еще не вся. К ней относятся животные—лошади и собаки,—два рода животных, связанных с жизнью человека, его друзей и помощников. В ранние средние века в западной

литературе были распространены произведения, аллегорически изображавшие общество в виде апокрифических животных. И у Толстого животные тоже играют не декоративную роль. Толстой наделяет животных сознанием, когда нужно показать их муки (Холстомер, Фру-Фру) и лишает этого сознания людей, когда хочет наградить их счастьем. У животных, оказывается, тоже есть знание, более важное, чем рассудок и слова. Они только не говорят,—эти Ласки и Холстомеры, беспричинно добрые и хорошие существа. «Ты думал: он дурак, зверь-то? Нет, он умней человека», — уверяет Оленина Ерошка.

Огромная сила инстинктивного знания сказывается также в смерти. Безобразна и тягостна смерть для Ивана Ильича или старой чахоточной барыни, которые прошли жизнь, делая добрые и плохие дела, завоевывая и теряя, гневаясь и любя. Но легко и свободно умирает мужик, проведший жизнь в ровном труде; умирает почти так же, как погибает старая сосна.

Еще на двух образах, связанных с этим инстинктивным бытием, следует остановиться, прежде чем мы перейдем к выводам этой главы. Один — это эпизодическая фигура из «Войны и мира», — Долохов, другой — Хаджи-Мурат, герой одноименной повести.

Долохов и гуляка, и воин, но сверх того он еще недобрый. Он — хищник. И Пьер, который делает ему добро, знает, что для Долохова «особенная прелесть в том, чтобы осрамить мое имя и посмеяться надо мной, и именно потому, что я хлопотал за него и призрел его, помог ему». Долохов без причин вызывает на дуэль, калечит из пистолета лошадей ямщика, связывает квартального с медведем. Ему хочется быть жестоким или, вернее, жестокость есть естественное проявление его натуры. «Из-за улыбки Долохова Ростов увидал в нем то настроение духа, которое у него было в те времена, когда, как бы соскучившись ежедневной жизнью, Долохов чувствовал необходимость ка-

ким-нибудь странным, большею частью жестоким поступком выходить из нее».

На предложение приятеля Жеркова помочь ему, разжалованный в солдаты Долохов отвечает: «Мне что нужно, я просить не стану, сам возьму». Но тут никакого расчета. Только циническая вера в свою живую жизнь, инстинктивное ощущение своей силы, свободного распоряжения «шкурой», как пренебрежительно говорит Долохов, предлагая себя Кутузову для отчаянных дел. И понятно, что Долохов искренен, когда он, расстреливая пленных, уверяет товарища: «Кто же им не велел меня двадцать раз поймать? А ведь поймают — меня и тебя с своим рыцарством, все равно, на осинку».

Нельзя себе представить бóльшую глупость, чем об'яснение этой странной для «Войны и мира» фигуры тем, что Толстой изображал знаменитого «американца» Федора Толстого. Но недостаточно и констатировать, как это делает В. Вересаев, что моралист Толстой считал эту фигуру привлекательной. Образы-характеры имеют свое об'ективное бытие в реальной жизни, они представляют словесное овеществление определенных общественных типов; об'ективированные классовым сознанием, они отражают, следовательно, какую-то сторону, какой-то момент единого классового бытия. Иначе Долохов был бы тождественен грибоедовскому нечистому на руку «алеуту», ничем не выделялся бы в сравнении с пушкинским типом того же «американца», который «в жизни мрачной и презренной был долго погружен» и «все концы вселенной осквернял развратом».

Характер Долохова должен быть поставлен в связь с Лукашкой из «Казаков».

— Да что, тебе не страшно, что ты человека убил?— спрашивает Оленин. Лука равнодушно бросает: «Чего ж бояться?»—и тут же переводит разговор на другую тему. Нет, он не только не боялся и не испытывал жалости, но

чувствовал радость охотника, удачно взявшего крупную дичь на прицел. Сравните с приведенными выше мыслями Пьера о Долохове ощущения Лукашки после неожиданного подарка Олениным коня. «В голове его бродили неясные подозрения в дурных умыслах юнкера». «Ну, да врешь! — думал Лукашка.—Конь-то у меня, а там видно будет. Я сам малый не промах. Еще кто кого проведет! Посмотрим!»— думал он, испытывая потребность быть настороже против Оленина и потому возбуждая в себе к нему недоброжелательное чувство».

Жадная сила инстинкта управляет Лукашкой в его страсти к Марьянке, в пьяных гулянках, в набегах за лошадьми. Словом, это тот же Долохов, поставленный в условия казачьей жизни [1].

Наконец, с теми же элементами психологии мы встречаемся в характере Хаджи-Мурата. В последние часы перед своей трагической смертью Хаджи-Мурат вспоминает детство, и оно ассоциируется у него с запахом молока и кизячного дыма. Он рос в патриархально-феодальных отношениях городского аула, слив личное существование с жизнью семьи хана — его молочного брата — и правила, предписанные адатом, устными законами горцев, стали законами его внутренних устремлений. Он жил, как все горцы, в войне удивляя врагов и друзей смелостью, храбростью и упорством, но сам не считал это доблестью. Инстинкт сохранения жизни заставил его перейти к русским. И здесь он остается сыном гор, равнодушным к чужой культуре, карьере, богатству. Все дело в том, что ни газават, ни национально-горская идея не играют доминирующей роли в поведении и мотивах Хаджи-Мурата. По отношению к свободной и сильной работе его духа эти вопросы — вопросы разума, а не действительного знания — были

---

[1] Здесь можно было бы также сослаться на образ поручика Розенкранца из «Набега», представляющего как бы переход от урванства Лукашки к бреттерству Долохова.

незначительными слагаемыми, не бо́льшими, чем желание русских завоевать Дагестан, Чечню и Аварию. Хаджи-Мурат не приходит в негодование при мысли, что он может покорить «для царя» край, который раньше защищал. «Это можно»,—думал он, вспоминая свидание с Воронцовым и лестные слова князя. «Но надо сейчас решить, а то он погубит семью». Вот основной вопрос для Хаджи-Мурата. Как нельзя Ерошку лишить охоты, так Хаджи-Мурату нельзя оставаться без семьи — в ней уклад, многолетние привычки, условия его существования.

Хаджи-Мурат делает попытку вернуться в горы. Тяжело раненый несколькими пулями, он не сдается и с кинжалом бросается на врагов. «Он так казался страшен, что подбегавшие остановились. Но вдруг он дрогнул, отшатнулся от дерева и со всего роста, как подкошенный репей, упал на лицо и уже не двигался. Враги давили и резали его тело, но он уже потерял с ним связь, оно «не имело уже ничего общего с ним». Так и в смерти победа остается за Хаджи-Муратом, он и в смерти остается свободным человеком инстинктов. Выдерживают ли противопоставление с этой дикой неуемной силой русские генералы и офицеры, зависимые в своем поведении от улыбки женщины, удачи в картах, прихоти ближайшего начальника, случайных петербургских решений Николая I, интриг его министров?

Что же мы находим общего в указанных характерах, что дает право сводить их в одну группу, выражающую какую-то сторону единого классового бытия? Это чуждость всех характеров разуму и рассудку, существование у животных, детей, казаков, офицеров, женщин и горского наиба общего знания, более сильного, чем «искусственное» логическое умное знание. Это общее выражается в том, что основным проявлением жизни, а следовательно, и ее содержанием является неконтролируемое чувство, инстинкт. Инстинкт плоти, общая физиологическая зарядка—чрезвычайно

сильны и постоянно стремятся найти выход в деятельности. Но эта деятельность не творческая. Забота о семье, разгул, охота, мечтательское единство с природой, игра, война — таковы пределы этой деятельности, которую мы можем назвать праздной деятельностью. Еще особенность этого социально-психологического материала — пластичность, внешняя красота. Словом мы имеем здесь, несмотря на частичную зашифровку, социально-психологический комплекс, возникающий на базе крепостнического способа производства в господствующей группе, в данном случае в крупно-поместном барстве. Никакая другая классовая группа не сохраняет от детства таких гармонических и светлых ассоциаций с природой, не осложненных другими противоположными влияниями. Праздность в войне и на службе, исключительное сосредоточение всего существа на его внутренней работе могут найти место только в социальной практике крупного барства.

Сделанные выводы, однако, должны быть ограничены. Об'ективированная в этих образах действительность не была полной действительностью. В масштабе истории класса она уже была пройденным этапом, так как производственные отношения исключали феодально-крепостнические общественные отношения. Этим об'ясняется фрагментарность части образов, возрастное (дети), половое (женщины), поколенное (старший Турбин) ограничение их и перемещение в реальную казачью и аллегорическую (животные) обстановку. Но отсюда не следует, что в этой группе образов, которую я обобщенно назвал «жизнелюбцами», выражается только п р о ш л о е. Диалектика классового развития ставит в это время перед авангардом барства наново кардинальные вопросы об отношении к миру, к обществу, о взаимоотношениях людей, о природе человека и к этому натуральному характеру замечается устремление и самого носителя классовых идеалов Левина-Нехлюдова. Та психология, которую мы находим изолированной в самостоятельных образах этой группы «на-

туральных» составляет момент, сторону, органическое звено в психологии стержневого образа.

Иногда это существование приобретает характер острой трагической коллизии, как, например, в рассказе «Дьявол».

Молодого помещика Иртеньева тянет к крестьянке Пелагее. Но, полюбив и женившись на женщине своего круга, он не хочет дать своей плоти свободу. Такой шаг означал бы падение, разрыв с духовной, интеллектуальной атмосферой, сила которой равна силе плоти. Тело Иртеньева вступает в жестокую войну с его разумом. Противясь своим инстинктам, Иртеньев делается больным, истеричным человеком. Что бы он ни делал, красная панева мелькает в его глазах, дразнит воображение, побуждает назначить свидание. Но он страшится новой физической близости и уничтожает себя. Надо отметить, что этот дуализм тела и разума, иногда же тела и з н а н и я (т. е. того особого понимания, каким наделены некоторые характеры Толстого) часто повторяется в отношениях характеров Толстого. Ненависть и презрение к когда-то любимому телу Эллен охватывает Пьера в период его нравственного кризиса и просветления. В блаженстве предсмертной гармонии Андрей Болконский равнодушен к Наташе. Левин стыдится своего возбуждения в присутствии Анны Карениной и идеализирует свое чувство к Китти. И сама Анна сознает свою гибель, когда в первый раз отдается во власть инстинктов тела.

Иногда стержневой образ-характер осознает невозможность перехода к указанным формам натуральной жизни. Так, Оленин признается: «Вот ежели бы я мог сделаться казаком Лукашкой, красть табуны, напиваться чихирю, заливаться песнями, убивать людей и пьяным влезать к ней в окно на ночку без мысли о том, кто я и зачем я,—тогда бы другое дело: тогда бы я мог быть счастлив. Я пробовал отдаваться этой жизни—и еще сильнее чувствовал свою слабость, свою изломанность. Я не мог забыть себя и своего сложного, негармонического и уродливого прошедшего.

И мое будущее представляется мне еще безнадежнее. Каждый день предо мной далекие снежные горы и эта величавая счастливая женщина. И не для меня единственно возможное на свете счастье».

Наконец, в ряде образов «натуральный человек», данный как проявление природной силы, как факт живой жизни, воспринимает черты «довольных», переходит в свою противоположность. Укажу на Наташу, опустившуюся и утерявшую «духовный блеск», на Китти после брака, ставшую похожей на Долли.

Таким образом, предельность образа не уничтожает его сцепления и связи с другими категориями; сохраняется его существование как стороны стержневого образа. Единство классовой базы здесь можно считать доказанным.

III

Очевидно, что крупнопоместный идеолог должен был об'ективировать в своем сознании другие стороны действительности, в которой развивалось его бытие. Путь восприятий был адэкватен процессу возраставшего расшатывания социального базиса. Для мелкого буржуа, как показывает с разных сторон и на разных этапах творчество Достоевского, Короленко, Горького, некоторых «попутчиков» в современной литературе, характерно стремление к обособлению и в то же время индивидуальная невыделенность его личности. Обратно обстоит дело с психологией поместного барства. Раскольникову надо было «убить принцип», прокричать о себе кошмарным преступлением, чтобы утвердить свое право на жизнь. Проклятое ощущение себя ветошкой толкает вызвать мир на борьбу. От всего этого далек крупнопоместный барин. Выделенность его страшит.

Куда бы уйти от славы, почестей, общества!

Наполеон, как это подметил еще Мережковский, вызывает в характерах Достоевского и Толстого диаметрально-противоположные эмоции. Раскольников преклоняется перед

человеком, сумевшим «преступить». Андрей Болконский осознает, что идеал Наполеона был низким, недостойным добра, заключенного в жизни. Левины и Нехлюдовы поражены великой завистью ко всем, кто может слиться с природой, кто способен жить без раз'едающего анализа. Они презирают Свияжских, которые не ведают, что пропасть разверзлась под их ногами и грозит их поглотить. Параллельно с мыслями о бесхитростной, здоровой чувственной жизни у них возникает вера в духовное совершенствование, абстрагированное от конкретной жизнедеятельности гармоническое бытие. Честолюбию, властолюбию, корыстолюбию, любострастию, гордости, гневу, мести, всем чертам «довольных», от которых «отрицатели» стремятся отрешиться, противоставляется новый идеал. Натуральная плотская жизнь не избавляла от любострастия или мести. Еще аргумент в пользу нового устремления. Конечно, эта работа сознания подчинена действительности. Перелом, который в дальнейшей эволюции определяется решительным перевесом «праведников» в образе «натурального человека», есть социальный феномен. Действительность устранила возможность укрепления социального базиса. И Оленин, и Левин, и Нехлюдов должны это признать. Как ни хороша эта простая жизнь, они не могут ее вести.

Тогда может быть достижима чистая натуральная жизнь, сосредоточение всей энергии человека на очищении сознания от мирской скверны? Добрые поступки, сделанные для людей или для себя,—не добрые поступки. Хорошее дело то, которое исполнено для бога. Значит, неважно отношение людей, неважна вся внешняя жизнь. От внешнего надо отрешиться.

Прежде чем этот социально-психологический комплекс выделился и стал проблемой проблем, художественное восприятие уже об'ективировало ряд суб'ектов, в которых была основным, хотя и неоформленным, содержанием новая правда.

Маленький Николай Иртеньев завидует уверенному, довольному собой брату, но юродивый идиот Гриша вызывает в нем трепет и сознание таинственной истины. То же чувство неведомой правды формирует искусственную любовь Нехлюдова к старой и некрасивой приживалке («Юность»).

«Нет, сказалось мне невольно, — пишет Нехлюдов об осмеянном бедном люцернском музыканте, — ты не имеешь права жалеть о нем и негодовать на благосостояние лорда. Кто свесил внутреннее счастье, которое лежит в душе каждого из этих людей? Вот он сидит теперь где-нибудь на грязном пороге, смотрит в блестящее лунное небо и радостно поет среди тихой благоуханной ночи; в душе его нет ни упрека, ни злобы, ни раскаяния. А кто знает, что делается теперь в душе всех этих людей, за этими богатыми высокими стенами? Кто знает, есть ли в них всех столько беззаботной кроткой радости жизни и согласия с миром, сколько ее живет в душе этого маленького человека».

Высший голос говорит о другом музыканте, Альберте: «Он был, есть и будет неизмеримо выше всех вас. Он счастлив, он добр. Он всех одинаково любит или презирает, что все равно; а служит только тому, что вложено в него свыше».

Здесь начало и основа каратаевского образа. Совершенно неправильна точка зрения Овсянико-Куликовского, которую в марксистской литературной науке поддерживает Горбачев, что мотив Каратаева возникает у Толстого как противопоставление об'ективного суб'ективному, национального великосветскому. Абсолютно об'ективное творчество невозможно; это наивно-реалистическое суждение, из которого следует, что художник может дать общечеловеческое, подняться над классовым. Вместе с тем всякое творчество является об'ективным, ибо оно представляет единство об'ек-

тивного мира и суб'ективно-классового сознания. В этом смысле Безухов и Каратаев одинаково об'ективны и суб'ективны. Но Безухов, представляющий самопознание, адэкватен об'екту; Каратаев, выражающий познавание иного, адэкватен только частично, в той мере, в какой производственные отношения определили единство некоторых сторон социальной психологии Безухова и Каратаева.

Но производственные отношения определяют и противоречие их психологии, как противоречие действительного и желаемого, сущего и должного. Нехлюдов возится с музыкантом, потому что хочет быть лучше, хочет стать таким же кротким и добрым. Он преодолевает свою гордость, и это есть основное отношение, данное в сюжете. Добровольный опекун Альберта также стремится к той радости жизни, которая заключена в алкоголике Альберте. Подобный же характер имеют отношения Нехлюдова и Масловой в «Воскресении», вызывающее ее возмущение: ты, князь, хочешь мною спастись и т. д.

Это художественное выражение специфическими средствами действительного социального отношения. Впервые с огромной неповторимой мощью художник дает его в образе Платона Каратаева. Каратаев становится для Пьера Безухова идеалом жизненной деятельности, но Пьер может воспринять только форму каратаевских поступков: их содержание, их внутренняя логика остаются для него нераскрытыми. Тайна состоит в том, что характер Каратаева сложился без участия его сознания. Платон Каратаев никогда «не мог вспомнить того, что он сказал минуту тому назад, так же, как он никак не мог словами сказать Пьеру свою любимую песню. Там было : «Родимая березынька» и «Тошненько мне», но на словах не выходило никакого смысла. Он не понимал и не мог понять значения слов, отдельно взятых из речи. Каждое слово его и каждое действие было проявлением известной ему деятельности, которой была его жизнь. Но жизнь его, как он сам смотрел на нее,

не имела смысла как отдельная жизнь. Она имела смысл только как частица целого, которое он постоянно чувствовал. Его слова и действия выливались из него так же равномерно, необходимо и непосредственно, как запах отделяется от цветка. Он не мог понять ни цены, ни значения отдельно взятого действия или слова».

Каратаев был олицетворением всего русского, круглого и доброго. Особенность его доброты состоит в том, что Каратаев одинаково жалеет пленного, Пьера и собачку Шавку. «Он любил свою Шавку, любил товарищей, французов, любил Пьера, который был его соседом; но Пьер чувствовал, что Каратаев, несмотря на всю свою ласковую нежность к нему, ни на минуту не огорчился бы разлукой с ним». Это доброта не активная, не действенная, а проистекающая из благообразия душевного склада Каратаева. Послушаем рассказ Каратаева об его прошлом. Мы узнаем, что в наказание за порубку леса Каратаева не в очередь забрили в солдаты. Когда он был дома и увидел довольство всей семьи, его обрадовало, что не пришлось итти в солдаты брату Михайле, отцу пятерых детей.

«Рок головы ищет. А мы все судим: то нехорошо, то неладно. Наше счастье, дружок, как вода в бредне: тянешь—надулось, а вытащишь—ничего нету».

Фаталистический оптимизм — основное проявление характера Каратаева. Во всем он находит приятное, хорошее, светлое, все надеется увидеть в лучшем свете. Я уже указывал [2], что в романе «Война и мир» есть еще один Каратаев в фельдмаршальском мундире — Кутузов. Я считаю вообще неправильным отношение к образу Каратаева как исключительному и не имеющему параллелей в творчестве Толстого до 80-х годов. В Каратаеве сплетаются черты Поликушки, Альберта и даже Ерошки. Новым момен-

[2] «К вопросу о социальных основах творчества Л. Н. Толстого» «Под знаменем марксизма», № 9—10. 1928 г.

том в системе образов и в категории образов «натурального человека» Каратаев является потому, что он точно прикреплен к крепостному мужику. Именно в этом сказывается новый скачок в общественных отношениях, осложняющий внутренний состав стиля Льва Толстого.

Образы-характеры жизнелюбцев в их внутренней логике были раскрыты в связи с мотивами и композицией. Оказалось, что их психология не нарушает единства классовой базы, но выражает неполную действительность, возможность самой действительности и в силу этого частично перемещается в соответствующую иноклассовую обстановку. В анализе характеров «праведников» мы сталкиваемся с тем же устремлением стиля, при чем движение здесь неуклонно идет к крестьянскому бытию. Но, конечно, характеры толстовских крестьян не адэкватны действительным крестьянам. У Каратаева зубы хороши и целы, седых волос нет, и все лицо, несмотря на сеть мелких морщин, имеет выражение юности и невинности. С лицом должны гармонировать скорые, быстрые и твердые движения Каратаева, непосредственность речи. Но над всем этим господствует круглость Каратаева, подчеркивающая его индивидуальную невыделенность и делающая портрет его расплывчатым, лишенным живой жизни. Мережковский правильно определил ощущение от этого образа. «Он добр; но, может быть, он хоть раз в жизни на кого-нибудь подосадовал? Он целомудрен; но, может быть, он взглянул хоть на одну женщину не так, как на других? Он говорит пословицами; но, может быть, он вставил хоть однажды в эти изречения слово от себя? Только бы одно слово, одна непредвиденная черточка нарушила эту слишком правильную, математически-совершенную «круглость», и мы поверили бы, что он человек из плоти и крови, что он есть».

Мережковский отвергает существование Каратаева; Овсянико-Куликовский доказывает, что он иным быть не может, что психического содержания идеальное обобщение иметь не может, что Каратаев только ф о р м а. Эти об'яснения явно неудовлетворительны. Нельзя отрывать содержание от формы. Если дана форма, то, значит, в ней есть содержание, и э т о содержание должно быть вскрыто. Каратаев, конечно, выдуман, но «выдумка» об'ективирована действительностью, образ не овеществился бы без причины, без «предмета» действительности. И наша задача об'яснить сущность образа как он дан, в его бесформенности.

«Довольные» и «отрицатели» принадлежат к одной классовой группе, выражают в своих взаимоотношениях момент становления единого социально-классового бытия на базе крепостнического способа производства. Но определенность классового бытия есть лишь одна плоскость многообразной действительности. Тот же способ производства обусловливал существование другой, подчиненной социальной категории— крестьянства. Толстовский барин не мог изолироваться в своем усадебном бывании от людей, создававших его материальное благополучие. Притом ведь именно в области отношений между барином и мужиком преподносил неприятные сюрпризы и обнажал мрачные перспективы социальный процесс. Еще в «Детстве» Иртеньев удивлялся: зачем существуют мужики, не работающие на него, не заботящиеся о нем. В дореформенных рассказах «Тихон и Маланья», «Идиллия» впервые об'ектами творчества Толстого становятся крестьяне. Но тут, как и в «Утре помещика», стержневой образ еще незначительно отпочковался от «довольных» и не связан с крестьянскими характерами.

«Николай (Ростов) был хозяин простой, не любил нововведений, в особенности английских, которые входили тогда в моду, смеялся над теоретическими сочинениями о хозяйстве, не любил заводов, дорогих производств, посевов,

дорогих хлебов и вообще не занимался отдельно ни одной частью хозяйства. У него перед глазами всегда было только одно имение, а не какая-нибудь отдельная часть его. В имении же главным продметом были не азот и не кислород, находящиеся в почве и воздухе, не особенный плуг и назем, а то главное орудие, через посредство которого действуют и азот, и кислород, и назем, и плуг, т. е. работник, мужик». Мужик как орудие имения, конечно, может быть освещен барином типа Николая Ростова только так, как это сделано в рассказах «Идиллия», «Тихон и Маланья» и «Утро помещика». Основной фон их — господство грубого материального интереса в деревне. Никакой искры света, никакого протеста против тупой рабской жизни нет в среде этих людей, способных утешиться в измене жены захватом сапогов любовника, легко мирящихся с побоями, постоянно рассчитывающих на обман, насильников, скряг, полуидиотов.

Иное дело — после реформы. Формально-независимый крестьянин становится суб'ектом действительности Левиных—Нехлюдовых. Теперь все переворотилось,—по выражению Левина. Вопрос о крестьянине, вопрос о рабочей силе для помещичьей земли ставится иначе. Помещик вынужден пристально всмотреться в неожиданно выросшего мужика. Одновременно это изучение порождает в нем и испуг и радость. Раздвоение помещичьего сознания в отношении к мужику превосходно выражено в ощущениях Левина.

«Для Константина Левина деревня было место жизни, то-есть радостей, страданий, труда... Деревня была тем хороша, что она представляла поприще для труда, несомненно, полезного... Народ был только главный участник в общем труде, и, несмотря на все уважение и какую-то хорошую любовь к мужику, всосанную им, как он сам говорил, вероятно, с молоком бабы-кормилицы, он, как участник с ними в общем деле, иногда приходивший в восхищение от силы, кротости, справедливости этих людей, очень часто, когда в общем деле требовались другие качества,

приходил в озлобление на народ за его беспечность, неряшливость, пьянство, ложь. Константин Левин, если бы у него спросили, любит ли он народ, решительно не знал бы, как на это ответить. Он любил и не любил народ так же, как и вообще людей. Разумеется, как добрый человек, он больше любил, чем не любил людей, а потому и народ. Но любить или не любить народ, как что-то особенное, он не мог, потому что не только жил народом, не только все его интересы были связаны с народом, но он считал и самого себя частью народа, не видел в себе и в народе никаких особенных качеств и недостатков и не мог противопоставлять себя народу. Кроме того, хотя он долго жил в самых близких отношениях с мужиком, как хозяин и посредник, а главное, как советчик (мужики верили ему и ходили верст за сорок к нему советоваться), он не имел никакого определенного суждения о народе, и на вопрос: знает ли он народ, был бы в таком же затруднении ответить, как на вопрос: любит ли он народ? Сказать, что он знает народ, было для него то же самое, что сказать, что он знает людей. Он постоянно наблюдал и узнавал всякого рода людей и в том числе людей-мужиков, которых он считал хорошими и интересными людьми, и беспрестанно замечал в них новые черты, изменял о них прежние суждения и составлял новые».

Итак, помещик решительно не знает, как ответить на вопрос об отношении к народу. С одной стороны, он хочет видеть в себе «часть народа», с другой—он не может отказаться от положения хозяина. Он может только мечтать о чувстве, в котором любовь и презрение были бы тождественны, т.-е. взаимно уничтожились бы в благообразно-пассивистическом отношении к миру. В настоящем положении он любит мужиков за кротость, справедливость и силу (справедливости, кротости, безусловного смирения?),

ненавидит за ложь и озлобление, — словом, за активность, за стремление освободиться от помещичьей опеки. Мелкособственнические аппетиты мужика, его враждебность барину, его несомненное участие в новых формах общественного развития, страшных и отвратных для помещика, не могут не вызвать тревоги и осуждения. Помещик инстинктивно цепляется за элементы патриархальной крестьянской устойчивости, которую тщетно искал в себе и для себя. Жизнь идет, надвигается близко и грозно ее непонятный и трагический лик, надо перестать метаться, выбрать какой-то путь. Испуганное сознание противопоставляет дурной бессмысленности барского бытия иллюзорные радости крестьянской жизни.

Мы констатируем факт. Но следует также указать, что в этом устремлении к крестьянской сермяге проявлялась закономерность действительности, что иного пути для группы Толстого не было. В самом деле, как мы видели из очерка эволюции творчества Толстого, ряд путей-дорог был уже испробован, и выход не был найден за пределами барской усадьбы. Должности на гражданской и военной государственной службе и интеллигентный труд — все было захвачено представителями более жизнеспособных социальных групп. Испытав столкновения с действительностью города уже подростком (Иртеньев и его товарищи-разночинцы), разочаровавшись в бюрократии, негодуя против дворян, выбирающих путь «довольных» ценою разрыва с классом (Стива Облонский), высшее барство, естественно, должно было обратиться к усадьбе. И здесь также возможны были два пути, — но путь капиталистического хозяйствования требовал и средств и знаний, которыми помещик не обладал. Как Николаю Ростову, ему приходилось считать главным орудием и главной силой мужика. Таким образом, ложная иллюзия о преимуществах жизни патриархального крестьянина питалась самой действительностью барина. В хозяйствовании приходилось опираться на крестьянина. Такова была логика клас-

сового положения, заставившая Левиных подвергнуть переоценке свою социальную практику.

«Когда Левин разменял первую сторублевую бумажку на покупку ливреи лакею и швейцару, он невольно сообразил, что эти никому ненужные ливреи, но неизбежно необходимые, судя по тому, как удивились княгиня и Китти при намеке, что без ливреи можно обойтись, что эти ливреи будут стоить двух летних работников, то-есть около трехсот рабочих дней от Святой до Заговен, а каждый день — тяжкой работы с раннего утра до позднего вечера, — и эта сторублевая бумажка... шла колом».

В этом хозяйском раздражении против нелепых расходов содержится полностью подоснова будущей проповеди отрицания, осуждения роскоши и праздности. Левин осознает нерациональность старого барского пути, но рациональный разумный выбор представляется ему несуществующим. Левин отрицает смысл науки, считает ее мучительной неправдой и жестокой насмешкой. Нет нужды в образовании в пресловутой культуре. Искусственно привитая России внешняя цивилизация и ее глупые формы — железные дороги, фабричная промышленность, кредит, биржа, централизация жизни в городах — приносит ужасный, непоправимый вред стране и народу. Основное внимание должно быть уделено земледелию, этому основному богатству страны, вбирающему самый значительный труд.

Уже потому, что судьбы сельского хозяйства для крупнопоместного барина составляют коренной вопрос, он не может отмыслиться от крестьянства. В купцах, откупщиках, арендаторах из «поляков» Левин видит врагов, общих для единого фронта барина и мужика. Не обидно, если мужик скупает земли — пусть вытесняет праздных людей, дезертиров в роде Облонского; обидно, что обеднение дворянства, принадлежность к которому Левин считает за честь, происходит благодаря наплыву ч у ж и х людей. Против этих ч у ж и х Левин охотно становится с о в е т ч и к о м кре-

стьянину, посредником. Но в то же время он с гордостью заявляет о своем ретроградстве. Установление новых отношений с крестьянством он мыслит на основе патриархально-феодальных принципов.

«Некоторые из тех самых мужиков, которые больше всех с ним спорили за сено, те, которых он обидел, или те, которые хотели обмануть его, — эти самые мужики земно кланялись ему и, очевидно, не имели и не могли иметь к нему никакого зла и никакого не только раскаянья, но и воспоминания о том, что они хотели обмануть его. Все это потонуло в море веселого общего труда. Бог дал день, бог дал силы. И день и силы посвящены труду, и в нем самом награда. А для кого труд? Какие будут плоды труда? Это — соображения посторонние и ничтожные».

Теперь эти сентиментальные фразы кажутся смешными розовыми очками растерявшегося помещика. Но так ли уже были беспочвенны эти рассуждения в 60-х и 70-х годах? До эпохи «красного петуха», до вынужденного бегства дворян из родовых гнезд, до бунинского разорения еще было далеко. Эпоха оскудения только начиналась, и действительность одной стороной еще могла питать иллюзии консервативного развития, позволяла ставить на фаталистическую психологию крестьянства.

В ногах подход, в руках поднос, в сердце покор, в голове поклон, — говорит пословица, характеризуя всеобщую крепостную забитость. И вот эти рабские черты барин начинает идеализировать.

Федор, который говорит, что для брюха жить дурно, что надо жить для бога, не выдуман в утешение Левину и Левиным. Он был и составлял главную и важнейшую надежду их, открывал выход из конфликтов сознания к твердому, несомненному и ясному «сознанию». К тому знанию, повторим еще раз, которое не мог об'яснить разум, вводивший раздражающие причины и следствия. Это знание было принято Левиным с величайшим восторгом и признано им за величайшее

открытие, потому что он узнал людей, на самом деле радующихся своему существованию, благодаря бессознательной философии чувства, благодаря следованию инстинктам, подчинению жизни постулатам пассивистической религии. Теперь Левин, как раньше в сходных условиях Пьер, позже еще в большей степени Нехлюдов из «Воскресения», уже не спрашивал себя, любит или не любит он крестьянина. Он стал стремиться к слиянию с той стороной жизни крестьянина, которая, казалась ему, представляет единственную и глубокую правду. Все же отрицательные явления, которые раньше мешали любить мужика, стали в его глазах внешними и незначащими. Теперь, они казались происходящими из его собственной барской враждебности.

«Левину завидно стало за это здоровое веселье, хотелось принять участие в выражении этой радости жизни. Но он ничего не мог сделать и должен был лежать и слушать и смотреть. Когда народ с песнею скрылся из вида и слуха, тяжелое чувство тоски за свое одиночество, за свою телесную праздность, за свою враждебность к этому миру охватило Левина».

Затем ему «первый раз ясно пришла мысль о том, что от него зависит переменить ту столь тягостную праздную искусственную и личную жизнь, которою он жил, на эту трудовую, чистую и общую прелестную жизнь»

Мы знаем, что «отрицатели» Толстого свои нравственные решения никогда не реализовали, и даже Нехлюдов, отправившийся вслед за Масловой в Сибирь, закончил свои искания христианской восторженностью перед идеей внутреннего добра. Но от Пьера Безухого и Болконского до «Воскресения» результат кризиса все определеннее и отчетливее приобретал смысл в образе «натурального» человека. И если основной причиной этой идеи была действительность усадебная, то реальной базой для ее глубокого раз-

вития была действительность крестьянская. Из патриархальных проявлений крестьянской жизни Левины — Нехлюдовы отбирали факты и об'ективировали в своем сознании. Разумеется, это об'ективирование не было адэкватно действительности, ибо представляло противоречивое единство самосознания и неполного познания иного. Действительное преломлялось как ложное, истинное становилось неполным, из многостороннего принималось одно. Благообразный чистый образ натурального человека, живущего для души и бога, отказывающегося следовать требованиям разума, отвращающегося от цивилизации, — это характер, порожденный крестьянским об'ектом. Но, сохраняя только одну сторону крестьянской психологии, не имея крестьянских реалий, он становится художественно-математической формулой, некиим психологическим числом; вскрывается его принадлежность к единой системе образов крупноместного барства.

В этом смысле мы в праве говорить о пустоте бытия Платона Каратаева, резко подчеркивая этим сущность категории образа — долженствования.

После смерти Каратаева Пьер Безухов вспоминает об'яснения швейцарца-учителя о жизни. Учитель показывал глобус — «живой колеблющийся шар, не имеющий размеров. Вся поверхность шара состояла из капель, плотно сжатых между собою. И капли эти все двигались, перемещались и то сливались из нескольких в одну, то из одной разделялись на многие. Каждая капля стремилась разлиться, захватить наибольшее пространство, но другие, стремясь к тому же, сжимали ее, иногда уничтожали, иногда сливались с ней».

Припомнив это, Пьер приходит к выводам: «в середине— бог, и каждая капля стремиться расшириться, чтобы в наибольших размерах отражать его. И растет, и сливается, и уничтожается на поверхности, уходит в глубину и опять всплывает. Вот он, Каратаев, вот разлился и исчез...» Для Пьера, значит, Каратаев не был национальным и русским.

Олицетворение круглого духа простоты и правды, он— идея общего счастья, постигаемого в разрыве с внешней действительностью.

«Скрыл от премудрых и открыл детям и неразумным»,— вспоминает евангельский текст Левин. Каратаев также из числа неразумных. Мудрость не в его речах, пересыпанных поговорками, похожих на притчи. Не в его действиях добродушного солдата-мужика, а в той глубокой таинственной правде, на которой зиждется его существование, в правде, дающей успокоение и согласие каждому, кто знакомится с ним.

— Нет, не одобрил бы, — подумав и поколебавшись, решает Пьер вопрос, поставленный Наташей: согласился ли бы Каратаев с его либеральной деятельностью. «Что он одобрил бы, — это нашу семейную жизнь. Он так желал видеть во всем благообразие, счастье, спокойствие, и я с гордостью показал бы ему нас».

И мы должны признать Пьера правым, вспомнив равнодушие Каратаева к положению крестьян, к причинам и целям войны, его пренебрежение ко всем формам общественных отношений. Всякое, пусть и «туманное образование в мозгу людей является необходимым сублиматом их материального, эмпирически констатируемого и связанного с материальными условиями, жизненного процесса». (Энгельс, «Диалектика в природе»). И Платон Каратаев, проекция барина на мужицкую действительность, в сознании крупнопоместного барина теряет свою почвенность и реальность, становится Каратаевым—круглым, бесформенным, натуральным. Он — крестьянин, но крестьянин, оторванный от практических форм крестьянского бытия. В нем сохранилась только та сторона крестьянского бытия, которая тождественна соответствующему устремлению крепостнического барства. Он, следовательно, показанный с той стороны,— только сторона, только составная часть общего социально-психологического комплекса высшего барства.

IV

Л. Аксельрод приходит к выводу, что снижение художественной силы в творчестве Толстого в его посмертных произведениях необходимо следовало из конфликта между основными религиозными устремлениями и художественным методом. «Художник может и в сущности хочет творить художественные ценности, но догма запрещает». Это об'яснение апеллирует к суб'ективному сознанию, а не к об'ективному бытию. Оно рассматривает художественный факт не как специфическое выражение общественного отношения, а как порождение сознания особой природы, как исключительную затрату психофизической энергии. В конечном счете, «открытие» Аксельрода сводится к констатации тождества изменений в стиле и личного кризиса писателя. Из этого следует логический вывод, что стиль Толстого был конкретным, индивидуальным стилем, не имеющим социальных закономерностей. Итог, явно неприемлемый для марксиста, получился у Аксельрод вследствие механического соединения двух проблем — литературоведческой, изучающей об'ективный материал искусства в словесно-овеществленном строе, и биографической. Надо отметить, что даже, не отказываясь от последней задачи, правильнее итти не от писателя к творчеству, а обратно, поскольку творчество представляет адэкватное овеществление классового бытия художника со всеми конфликтами и отношениями: раскрытие закономерности творчества открывает многое и в жизни суб'екта этого творчества [3].

В об'ективной направленности творчества Толстого основное движение системы образов создается отношением между двумя группами, выражающими предельные стороны общественного принципа, отношениями, формирующими

[3] Механистическая концепция Л. Аксельрод в вопросах искусства, в частности ее работа о Л. Толстом, разобраны мною в специальной работе.

стержневой образ как узел, и единство этих предельных противоположностей. Каждая категория образов, соответственно ее месту в действительном бытии, предопределяет развитие специфической стороны художественного стиля. Образы «довольных», выступающие в наибольшей конкретности, определяют развитие бытовой окраски, пейзажных, портретных и жанровых сцен. Стержневые образы создают характерный для Толстого психологический анализ и композиционные мотивы. Специально интересующие нас здесь образы «натурального» человека, в свою очередь, пред'являют новые требования методу художественного воплощения. Эти общие и неразвитые замечания позволяют все же сделать вывод, что так называемый художественно-реалистический метод Толстого создан крупнопоместной действительностью, об'ектами, овеществленными в повседневности их существования.

Между тем образ «натурального человека», как правило, вырван из будничной житейской цепи, поставлен вне зависимости от нее и дан исключительно со стороны внутренней жизни. Таким образом, первым об'ективным результатом является разрыв между изображаемой действительностью и поведением натурального человека. Когда в эволюции характера «жизнелюбец» сменяется «праведником», волевая активности уступает место бездеятельному пассивизму, разрыв доходит до предела. Так, во «Власти тьмы» внешняя обстановка выступает в резких подчеркнуто-бытовистских тонах, без ограничеcкого сцепления с образом Акима. С другой стороны, этот крестьянский характер не имеет ярко выраженной индивидуальности. Он — круглая капля, «неразумный», косноязычный, как Каратаев. Узкость и нищета психической жизни предрешают публицистический, разрывающий художественную оболочку, характер высказываний Акима. «Тае... тае», — часто употреблямый Акимом прием речевой связи — способ наивной маскировки публицистической струи, усиливающейся тенденции полного

разрыва личности с обществом, ухода в фаталистическую, созерцательную жизнь для бога. Аким—не для людей, не для кары сына, преступившего нормы человеческого поведения, хочет его покаяния, а для внутреннего просветления, для слияния грешного Никиты с богом.

Казалось бы, такой характер должен был приобрести библейскую мощь, радостность и величайшую энергию. Но Аким — новый пророк, проповедник евангелия и сосуд божьей благодати — только однообразно твердит христианские прописи, остается бледным, туманным олицетворением этического принципа. Здесь не вина, а беда художника. Талант Толстого не пал, но об'ективные условия помещичьего бытия не позволили сознанию художника вскрыть крестьянство с его действительно сильной стороны.

Перейдем теперь к сказкам и притчам Толстого. Здесь мы видим, как этический принцип порождает отрешение от действительности. Жанр притч — предельное развитие художественного метода, обусловленного образом «натурального человека». В сущности, уже сцены романа «Война и мир», связанные с Платоном Каратаевым, тяготели к этому жанру. Публицистическая тенденция «Власти тьмы»—также свидетельство возрастания в составе стиля новой струи художественных приемов. Этот жанр облегчил для выражения этического принципа отбор поэтических средств, освободил от необходимости давать мотивированную реальную основу, помог закреплению в обедненном характере логического тезиса. От разрыва с действительностью в этом жанре Толстой приходит к полному обособлению. В совокупности особенные компоненты притч заменяют отсутствующий в составе произведений полный и реализованный в характерах стержневой образ.

Основной художественный метод Толстого, который получил яркое воплощение в образах «довольных» и «отрицателей», примененный, например, к Алеше Горшку, вскрыл бы противоречия публицистического письма и не дал бы

возможности привести рассказ к заданной морали. В самом деле, основное качество Алеши Горшка заключается в том, что он не мыслит, не отдает себе отчета в своем положении. Безропотность и какая-то особая покорность составляют основное содержание характера Алеши. Он одинаково повинуется отцу и купцу, домочадцам хозяина, он одинаково принимает брань окружающих и любовь кухарки. Даже работает Алеша много не потому, что любит труд. Всеми его поступками управляет не воля, а сверхчувственое, пассивистическое начало. Он — проявление формального добра. Это отсутствие личности в лике Алеши подчеркивается его отношением к смерти. «Молился он с попом только руками, а не сердцем. А в сердце у него было то, что, как здесь хорошо, коли слушаешься и не обижаешь, так и там хорошо будет» [4].

Тезис о том, что послушание в жизни хорошо,—старый каратаевский тезис. Интересно, что он не доказан ни художественными, ни публицистическими средствами. Здесь вскрывается особенность толстовской публицистики: ее проповеднический характер. Это, в свою очередь, об'ясняет тягу Толстого к притче — известному жанру проповеднического письма.

Было бы неправильно ссылаться здесь на литературную традицию, на влияние ветхого и нового заветов, всей религиозной христианской и буддийской литературы, которую Толстой в это время читал. Религиозную литературу читал Достоевский, также Мережковский, раньше Гоголь. Но результаты этого чтения в творчестве их имели совсем иные формы. Между тем, для Толстого характерно, что даже переделки и переводы, которые он подготовлял в «Круг чтения», принимали форму притч. А ведь Толстой делал насилие над стилем таких авторов, как Мопассан. В толстовских

[4] Мне хочется напомнить, что это написано 28 февраля 1905 г.—через 6 недель после «кровавого воскресения».

притчах заимствовано из литературного наследства только то, что было адэкватно требованиям об'екта, вернее, сходные условия вновь вызывали к жизни компоненты, необходимые для проповеди смирения и фатализма.

Проповеднический стиль сказывается в заголовках — «Чем люди живы», «Упустишь огонь, не потушишь», «Где любовь, там и бог», «Ходите в свете, пока есть свет» и цитировании евангельских текстов. Еще более характерно самое строение фразы, создающее библейскую торжественность и эпичность.

«*И* поклонился архиерей в ноги старцам. *И* остановились старцы, повернулись и пошли назад по морю. *И* до утра видно было сияние с той стороны, куда ушли старцы» («Три старца»).

«*И* обнажилось тело ангела, *и* оделся он весь светом, так что глазу нельзя смотреть на него; *и* заговорил он громче, как будто не из него, а с неба шел его голос. *И* сказал ангел» («Чем люди живы»).

Типичный прием притчи — усиление рассказа путем перестановки глаголов в начало предложения. Прошли мимо два солдата», «заглянул на нее из-под окна Авдеич».

Особенно развивается прием повтора. В рассказе «Свечка» все филантропические поступки Авдеича связываются однообразным чередованием с работой. В «Сказке об Иване дураке и его двух братьях: Семене-воине, Тарасе-брюхане и немой сестре Маланье и о старом дьяволе и трех чертенятах» рассказ движется равными отрезками, возвращаясь к исходным пунктам: последовательно повествуется о кознях первого, второго и третьего чертенка, судьбах Семена-воина, Тараса-брюхана и Ивана-дурака, наконец, о действиях дьявола в одном, другом и третьем царстве.

Каноническая композиция, схематизация сюжетного развития есть и в «Свечке», и в рассказе «Три сына», и почти во всех других произведениях. Она является возмещением бытового текста. Дело в том, что портретная и пейзажная

живопись из притч и сказок исчезает совершенно. Обеднение формы как закономерное проявление нового содержания выступает и в сведении эпитетов к трафаретным, стертым общим местам. Надо отметить мистический элемент притч. Ангелы, святые старцы, диалоги смертных с вышними голосами, черти — значительная часть действующих лиц притч; отношения их и других образов-характеров заступают психологический показ героев.

И, наконец, основной мотив притчи находит выражение в аллегории. Сырые дрова — людские сердца. Выполосканный ручник — очищенная совесть. Распустившиеся деревья — прощеные грехи и т. д.

Ограничиваюсь здесь самыми предварительными очертаниями компонентов притч. В этой работе подробный анализ их не является моей задачей. Но ссылки на них необходимы для того, чтобы показать, в каком окружении вскрывается образ «натурального человека». Это окружение не бытовое и не аналитико-психологическое, тем не менее оно также есть реалия действительности. Этический принцип может об'ективироваться в образах только в рамках данных компонентов. Иметь это в виду необходимо для вскрытия логики образов притч...

Эти образы исключительно несложны и или являются праведными проповедниками, или *становятся* таковыми.

Первый вариант мы находим в Петре Михееве из притчи «Свечка». Это—смирный мужик, не идущий в совет с мужиками. Когда озлобленные мужики решили убить приказчика, он возражает:

«Грех вы, братцы, великий задумали. Душу погубить — великое дело. *Чужую душу погубить легко, да своей-то каково.* Он худо делает — перед ним худое. Терпеть, братцы, надо. Человека убить не мудро, да кровь к душе липнет. Человека убить — душу себе окровянить, — продолжает он. — Ты думаешь—худого человека убил; ду-

маешь—худо извел, ан глядь, ты в себе худо злее того завел. Покорись беде, и беда покорится».

С этим рассуждением любопытно сопоставить этическую программу князя Болконского, развитую им перед Пьером.

«Ну, вот ты хочешь освободить крестьян. Это очень хорошо, но не для тебя (ты, я думаю, не засекал никого и не посылал в Сибирь) и еще меньше для крестьян. Ежели их бьют, секут, посылают в Сибирь, то я думаю, что им от этого нисколько не хуже. В Сибири ведет он ту же свою скотскую жизнь, а рубцы на теле заживут, и он так же счастлив, как и был раньше. А нужно это для тех людей, которые гибнут нравственно, наживают себе раскаяние, подавляют это раскаяние и грубеют оттого, что у них есть возможность казнить криво и неправо. Вот кого мне жалко и для кого бы я желал освободить крестьян. Ты, может быть, не видал, а я видел, как хороши эти люди; воспитанные в этих преданиях неограниченной власти, с годами, когда они делаются раздражительней, делаются жестоки, грубы, знают это, не могут удержаться и все делаются несчастнее и несчастнее».

Расстояние между мыслями князя-крепостника и крепостного мужика оказывается совсем невелико. Ни тому, ни другому нет дела до общественного блага. Человек делает и должен делать добро для своего душевного спокойствия. Самосовершенствование — основная задача человеческой жизни. Но в стержневом образе «отрицателя» эта проблема разрешалась на реальном материале политики, философии, хозяйства, науки, искусства, семьи, военной службы: Нехлюдов—Левин, отталкиваясь от бытовых и общественных привычек, находились в постоянном движении и изменении. В «натуральном человеке» этическая сторона безмерно расширена и поглотила без остатка все остальное. Следствием этого распространения является омертвение и ирреальность

образа. Вместо художественного движения — публицистическая статика. Петр Михеев безропотно отправляется пахать. Он работает с пением воскресных стихов, и свеча, прикрепленная к сохе, не потухает на ветре. Перед этой моральной силой приказчик чувствует себя побежденным; он погибает, а барин, узнав о его трагической смерти и предшествовавших ей событиях, отпускает мужиков на оброк. Отсюда непротивленческая мораль: «и поняли мужики, что не в грехе, а в добре — сила божия».

В другой притче, «Где любовь, там и бог», этот же мотив выступает с иной стороны. Старый религиозный сапожник Авдеич услышал голос, поведавший, что к нему придет бог. И вот, готовясь к великому событию, Авдеич пристально следит в окно за улицей. Он видит ряд жалких людей — нищего, бедную торговку, голодную женщину с грудным ребенком. Он их поит, кормит, помогает кому деньгами, кому одеждой. И тогда он вновь слышит голос: оказывается — это в трех лицах уже приходил бог. Совершенно ясен смысл проповеди. Помощь нищим и сирым—не самоцель; важно, что через нее человек приходит к богу, к собственному спасению. И здесь старая погудка — все та же проповедь пассивизма.

Притча «Крестник» в развитии образа «праведника» интересна сцеплением и связью его с противоположным устремлением натурального человека — «жизнелюбством». По ее сюжету, «крестник» какого-то сверх'естественного существа за сделанное зло присуждается к великому покаянию, покуда не узнает, как изводить в людях зло. В своей смиренной жизни отшельника крестник встречается с разбойником, живущим «возмущенными страстями». Трижды отшельник пытается воздействовать на разбойника. Он склоняет злодея к покору напоминанием о боге и примером собственной доброй жизни. Наконец, добро побеждает. Буйный жизнелюбец уверовал в пассивистическую правду и начал жить по заветам крестника.

Логический тезис, прикрытый сказочной аллегорией,—что не только человеку от других ничего не нужно, но и о себе в материальном бытии человек не должен заботиться. Тогда очистится сердце человека и станет другие сердца очищать, тогда оно разгорится и зажжет сердце окружающих. И этот тезис—не нов. Реально он развернут в стержневом образе «Воскресенья», в последних сибирских переживаниях Нехлюдова. Но то, что у Нехлюдова является стороной психологии, в образе «натурального человека» об'ективируется в самостоятельный характер.

Нет никакой необходимости анализировать остальные притчи за исключением «Сказки об Иване-дураке» и т. д. (полное заглавие приведено выше). Эта сказка в проповеднически-аллегорической линии стиля Толстого любопытна попыткой широкого развертывания идеала натуральной жизни. В известном смысле эта аллегория представляет утопию Толстого, дает представление о феодально-социалистических устремлениях крупнопоместного барства.

Иван-дурак, победив чертей, сам не пользуется уменьем делать солдат и золото. Но он и не скрывает свое могущество от братьев. Зло неизбежно, покуда человек сам не придет к сознанию причин зла. Зло должно погибнуть от зла, которое несут с собою Тарас-брюхан и Семен-воин. Примечательно, что корешок, которым Иван может лечить от всяких болезней, он отдает побирушке, а к больной царевне является без лекарства. Царевна выздоровела только оттого, что Иван-дурак явился. Так велика сила чистой души.

Дальше развертывается картина идеального царства. Дьявол мог погубить государства старших братьев, потому что у них были армии и деньги, потому что они были жадны до чужой земли и богатств. Но ни деньгами, ни солдатами нельзя взять царство Ивана. В нем каждый гражданин и сам царь Иван живут примитивным земледельческим трудом, каждый производит для себя все необходимое, никого не

обязывают быть воином, убивать и подвергаться опасностям быть убитым, никто не гонится за деньгами и не желает имущества соседа. В царстве Ивана нет чиновников и солдат, нет налогов и судов. Это—идеальное безгосударственное общество на реакционной основе патриархального роя.

Пришли солдаты в царство Ивана, стали уничтожать людей, деревни и пашни, а дураки не обороняются, только плачут.

«За что, — говорят, — вы нас обижаете, зачем вы, — говорят, — добро дурно губите. Коли вам нужно, вы лучше себе берите». Солдатам стало гнусно, дальше вглубь страны они не пошли и разбежались.

Второй путь избирает дьявол — свалить царство Ивана деньгами. Но сколько чорт ни предлагает денег, все от них отказываются. «Нет,—говорят,—нам не нужно; с нас платы и податей никаких не идет, — куда же нам деньги?».

Пришлось чорту побираться, чтобы с голоду не умереть, а давали ему об'едки — за стол в Ивановом царстве без мозолей не пускали. Тогда дьявол решился на последнее дело: стал уверять Ивана, что руками работать — дурацкий обычай. Не так, мол, живут умные люди. Иван глумится: «Где нам, дуракам, знать, мы все норовим больше руками да горбом». «Это оттого, что вы дураки. А я,—говорит,—научу вас, как головой работать; тогда вы узнаете, что головой работать спорее, чем руками».

Взошел дьявол на колокольню, а кругом собрался народ со всего царства — учиться головой работать. Только дьявол говорил день, говорил другой, а дураки ничего не понимали, все ждали, как и что он начнет работать. Ослабел дьявол, скатился с колокольни и провалился сквозь землю.

«Живет Иван и до сих пор, и народ весь валит в его царство, а братья пришли к нему, и их он кормит. Кто придет, скажет: «корми нас». — Ну, что ж,—говорит,—живите: у нас всего много.—Только один обычай у него и есть в цар-

стве: у кого мозоли на руках — полезай за стол, а у кого нет — тому об'едки».

Так торжествует царство крестьянской ограниченности в левинских глазах. Отрешение от цивилизации доходит до предельного выражения. Крупнопоместный барин, цепляясь за свои устои, готов помириться на мирском землепользовании, но с тем, чтобы устранить капиталистические отношения, чтобы была уничтожена цивилизация, наука, все, что завоевано человечеством в длинном пути его общественной истории.

Не вперед на преодоление общественных противоречий на основе культурных и технических достижений зовет герой Толстого. Нет, он мечтает о натуральной, почти первобытной жизни в земледельческой общине, где не головой работают, а горбом. Разум — дьявол, глупость Ивана и его подданных — настоящее знание.

Мысли Левина и Нехлюдова пришли к завершению — идеал определился до полного противопоставления личности обществу. Но может ли личность стать на этот путь, может ли барин реализовать свой идеал в конкретной жизнедеятельности? Покуда эта задача не разрешена, выход из конфликта остается временным выходом сознания, недействительным выходом.

V

Стержневой образ является мерой творческих образов художника. В нем находит себя единство сторон бытия классов, поиски упрочения социального положения, этические идеалы, коренные проблемы общественных отношений, отношений человека и мира, человека и природы и пр. Мы видим, что вопросы, которые развивались в сознании барина в условиях расшатывающейся социальной базы, систематически укрепляли черты фатализма, пассивизма, веру в предопределенность, кротость, смирение, пренебрежение к капиталистическому обществу и цивилизации. Общественный классовый принцип противопоставил воле — безволие,

праздности — земледельческий труд, разгулу — инстинкты, культуре — природу. Отсюда выросла новая категория суб'ектных образов — «натуральный человек». Параллельно росту отрешения от классовой практики исчезали реальность и ощутимость образов. Категории действительности об'ективировались по законам бытия в помещичьем сознании односторонне, неполно, искаженно в сравнении с подлинными об'ектами. В самом об'екте «натурального человека» выступили два предельных устремления—плотское и моралистическое, во-первых, устремление к «радости жизни», во-вторых, отрицание новой жизни «во имя души и бога». Борьба этих противоположностей не кончается победой какой-либо стороны, но заметное преобладание получает вторая. В соответствии с этим образ перемещается в крестьянскую среду. Сначала образ «натурального человека» имел негативное значение: вызвать в стержневом образе психические реакции. С развитием конфликта в мироощущении характер «натурального человека» получает самостоятельную жизнь, становится основным в произведениях, а стержневой характер выносится за пределы образов, в общую мотивировку, в авторское отступление, в проповеднические заключения.

Итак, образ «натурального человека» в движении системы образов постоянно возрастает. Но обратно его логическому развитию следует снижение его художественной убедительности и ценности. Обедненное содержание закономерно проявляется в обедненной форме. Подавление функции сознания, сведение функции воли к уничтожению активности и конкретной жизнедеятельности, переход от вскрытия рационалистических сомнений к провозглашению истинной, простейшей инстинктивной жизни не могли обогащать творчество. Как описание амебы неизбежно будет проще описания высшего позвоночного организма, так и образ «натурального человека», чем больше он перемещался от реального поместного барина к патриархальному кре-

стьянину, тем сильнее определялась его ирреальность и туманность, расплывчатость, бесформенность.

Аналогия между зоологом, описывающим амебу, и художником, вживающимся в жизнь своих характеров, чрезвычайно ограничена. Изображение художественного образа, в противоположность научному опосредствованию зоологического об'екта, не может быть оторвано от суб'ективно-классового мироотношения. Овеществляя крестьянина в образе «натурального человека», Толстой передавал только те стороны, которые были адэкватны его классовому сознанию. Отсюда неадэкватность образа натурального человека патриархальному крестьянину. В произведениях Толстого мнимый идеальный крестьянин, лишенный сомнений, гармоничный труженик. Но именно поэтому образы лишены индивидуальности, статичны и публицистичны. Ведь бытие, в котором прекратилось движение, есть бытие, переставшее быть, превратившееся в ничто. И отсюда ощущение пустоты, неподвижности, мертвенности, остающейся от каратаевских образов Толстого, отсюда дань восхищения, которую отдавала критика разных направлений живой жизни, заключенной в образах жизнелюбцев.

Про наш век станет, а там—как угодно, это нас не беспокоит, — так говорили толстовские жизнелюбцы, радостно принимая мир, давая свободу стихийной плоти и языческому веселию, эгоистическому довольству, своей удали. Но у барина нехватило сил выбрать этот путь: по многим причинам он не без основания представлялся пляской над собственной могилой и отождествлялся с жизнью основной массы «довольных». В раздвоенном сознании рождалась мысль—мир страстями гниет, а покоем крепок. Лучше не корыстоваться, отказаться обнять разумом непонятную действительность и сделать ставку на покорливое послушание, на смиренное подчинение.

Из одной крайности барство бросается в другую, надевает крестьянскую одежду, бьет смиренные поклоны фату-

му, но заглушить голоса жизни трудно. И художественный реализм оказывается обязанным уступить место публицистическому обличительству и аллегорической проповеди.

«Живой труп», «Отец Сергий», «Записки сумасшедшего», «Федор Кузьмич» и ряд других незаконченных писателем работ (см. особенно XX т. собр. соч., изд. Сытина) вскрывают финальный акт этой трагической коллизии творчества. Я остановлюсь только на наиболее завершенных образах Протасова и отца Сергия.

Прослеживая этапы жизни князя Степана Касатского, мы замечаем одну особенность. Этот образ вбирает разнообразнейшие черты всей системы характеров. Кажется, что художник синтезировал в одном человеке целую галлерею образов.

В детстве Степан Касатский выдавался блестящими способностями, красотой и ловкостью. Он был первым и в науках, и по фронту и в верховой езде. Он был образцово дисциплинирован, не пил и не распутничал. Он отличался огромным самолюбием, но иногда в вспышках гнева «терял самообладание и делался зверем». Итак, в детстве Степан Касатский—универсальное собрание положительных и оригинальных качеств братьев Иртеньевых и князя Нехлюдова.

Наступает зрелая юность. Касатский только с внешней стороны представляется обыкновенным офицером, делающим карьеру. «Внутри его шла сложная и напряженная работа, смысл которой заключался в том, чтобы достигать совершенства и успеха, вызывающего похвалы и удивление людей». Как прежде Болконский и Левин, Касатский ревностно работал и добивался похвал. «У него всегда была поставлена какая-нибудь цель, и как бы ничтожна она ни была, он отдавался ей весь и жил только для нее до тех пор, пока не достигал ее. Но как только он достигал назначенной цели, так другая тотчас вырастала в его сознании и сменяла прежнюю. Это-то стремление отличиться и для того, чтобы отли-

читься, достигнуть поставленной цели наполняло его жизнь».

Этот образ жизни, весьма напоминающий период честолюбия князя Андрея, внезапно был разрушен признанием невесты ее связи с Николаем I. Князь Касатский решил постричься и говорит окружающим, что призвание бога выше всех других соображений. Но для себя он знал, что становится монахом, «чтобы стать выше всех, которые хотели показать ему, что они стоят выше его». Кроме того, в монашеской жизни Касатский находил радость в достижении наибольшего внешнего и внутреннего совершенства. «Как в полку он был не только безукоризненным офицером, но таким, который делал больше того, что требовалось, и расширял рамки совершенства, так и монахом он стремился быт совершенным: трудящимся всегда, воздержанным, смиренным, кротким, чистым не только на деле, но и в мыслях, и послушным».

Собственное совершенство и особенно последнее качество — послушание — сделало жизнь Касатского радостной, счастливой и свободной. «Но были минуты, когда вдруг все то, чем он жил, тускнело перед ним, он переставал не то что верить в то, чем жил, но переставал видеть это, не мог вызвать в себе того, чем жил, а воспоминание и — ужасно сказать — раскаяние в своем обращении охватывало его. В такие дни Касатский молился телом, души не было; он чувствовал, что не в своей и не в божьей власти, а в чьей-то чужой».

Все дело было в том, что отец Сергий сменил светскую службу на службу в армии церковной. Ему было скучно, в нем накапливалось вновь честолюбие, а с ним дурные чувства — гордость, зависть и презрение. Само послушание Касатского было проявлением гордости: «вот, мол, я какой, ни в чем не нуждаюсь». Гордость Касатского не уменьшалась, а развивалась, и, не удовлетворяясь жизнью в столич-

ном монастыре, он уехал в пустыню и поселился затворником.

Но и здесь жизнь продолжала быть трудной. Отрешившись от обычного поведения людей своего круга, отец Сергий был вовлечен во внутреннюю борьбу, «которой он никак не ожидал. Источников борьбы было два: сомнение и плотская похоть, и оба врага всегда поднимались вместе». Опять враги для характеров Толстого—старые. Новое состоит в том, что они выступают одновременно, что в сущности они были одним и тем же: «как только уничтожалось сомнение, так уничтожалась похоть». Заявление аскетизма с такой решительностью еще не было сделано ни одним героем Толстого. Такой твердый разрыв с «живой жизнью», такое отвращение к жизнелюбству у «отрицателя», конечно, сознается им как насилие над своей природой. Убедить себя в правоте тезиса, что работа мысли и стремление к полноте жизни есть дьявол, невозможно. Появляется вопрос: «зачем весь мир, вся прелесть его, если он греховен и надо отречься от него? Зачем ты сделал этот соблазн? Соблазн? Но не соблазн ли то, что я хочу уйти от радостей мира и что-то готовлю там, где ничего нет, может быть?»

Во встрече с Маковкиной Касатскому удается подавить в себе плоть, и он считает, что очистил свой «дух». Но это ему кажется. На самом деле равновесие, которое создалось в нем, было мнимым, искусственным и неустойчивым. Наступает момент, когда Сергий подчиняется стихийному животному желанию, и здание, которое он строил многими годами тяжкой внутренней борьбы, оказывается разрушенным до фундамента включительно. Глубокому старику, отшельнику, исцелителю, почти святому в глазах религиозных людей вдруг окончательно открывается знание, что он заблудший, грешный, самый худой из худых людей. Это чувство росло уже давно. Он видел, что был средством для привлечения к монастырю жертвователей и, отдаваясь мнимо-полезной

деятельности, «чувствовал, как внутреннее переходило во внешнее, как иссякал в нем источник воды живой, как то, что он делал, он делал все больше и больше для людей, а не для бога». Было даже время, когда отец Сергий решил уйти из монастыря, тайно скрыться в мужицкой одежде, но это прошло, и он привык и покорился дьяволу. Он уже давно жил без любви, без смирения и чистоты; и близость дочери купца была последним толчком, переворотившим жизнь и не позволившим больше оставаться в сытой и ложной роли святого старца.

До сих пор Касатский интенсивно шел по обычному пути «отрицателя». И в его размышлениях о самоубийстве он мало чем отличается от Левина. «Да, надо кончить. Нет бога. Он ужаснулся своей мысли и хотел помолиться, но молиться некому было — бога не было». Где же спасение? Ему вдруг вспомнилась знакомая с давних лет Пашенька. Эта Пашенька была когда-то жалкой и робкой девочкой с такой «кривой, доброй, покорной улыбкой», которой невозможно было забыть всю жизнь. Сергий повинуется внутреннему голосу и отправляется к ней, теперь уже бедной старухе, добывающей уроками средства для своего существования и семьи дочери.

В Пашеньке мы вновь находим каратаевское существо, физически немогущее переносить недобрых отношений между людьми. Добро не было целью ее стремлений. «Она просто страдала от вида злобы, как от дурного запаха, резкого шума, ударов по телу». Как и Каратаев, она—глубокая фаталистка. «И все жалуемся, и все недовольны, а слава богу, внуки все славные, здоровые и жить еще можно. Да что про меня говорить»...

Все отрицатели приходили к знанию в отношениях с натуральными характерами. Но Касатский, не составляя тут исключения, отличается р е а л и з а ц и е й знания.

«Я жил для людей под предлогом бога, она живет для бога, воображая, что она живет для людей». Да, одно доброе

делю, чашка воды, поданная без мысли о награде, дороже облагодетельствования мною людей... Да, нет бога для того, кто жил, как я, для славы людской. Буду искать его».

Он стал странником, его сослали как бродягу в Сибирь, и он зажил мирной, трудовой жизнью огородника на заимке богатого крестьянина.

«Отец Сергий» в общем принадлежит по форме к основным реалистическим произведениям Толстого. Покуда речь идет о дворянской жизни Касатского и его внутреннем конфликте, художественные средства Толстого во всех компонентах остаются чуждыми проповедничеству. Но в двух решающих местах, когда должно показать окончательный переворот в Касатском или кризис сознания Маковкиной, стиль неожиданно изменяется, уступает место проповедническому утверждению. Переход «отрицателя» к натуральной жизни—об'ективно недействительный переход. Это только долженствование, в котором конкретное бытие исчезает, лишается индивидуальных признаков.

Толстой, художник крупнопоместного барства, бессилен перейти границу классового бытия. Творчество имеет меру в действительности, не позволяющую дать адэкватное выражение образу натурального человека.

Характер Феди Протасова в «Живом трупе» — другая иллюстрация этого тезиса.

Протасову стыдно, что он существует. «Что я ни делаю, я всегда чувствую, что не то, что надо, и мне стыдно. Я сейчас говорю с вами и мне стыдно. А уж быть предводителем, сидеть в банке—так стыдно, так стыдно... и только когда выпьешь, перестанет быть стыдно. А музыка, — не опера и Бетховен, а цыгане...—это такая жизнь, энергия вливается в тебя. А тут еще милые черные глаза и улыбка»... Протасов резко отличается от Турбина. На разгульную жизнь он идет сознательно. Разгул — не проявление его природы. В ин-

стинктивной жизни он хочет утопить сомнения. Свою короткую исповедь Абрезкову он заканчивает раз'яснением, не позволяющим сомневаться,—ни вино, ни женщины не дают ему настоящего забвения. «Вино не то, что вкусно»... После женщин и цыган, чем они увлекательнее, «тем еще стыднее». Он не хочет ни в чем оправдываться и не хочет выбраться из пьяной жизни, сознавая себя обреченным.

— Ну, а труд, — спрашивает Абрезков.

— Пробовал, — безнадежно отвечает Федя — все нехорошо. Всем я недоволен.

Вздыхая, он признается Маше: «что моя жизнь? Разве я не вижу, что я пропащий, не гожусь никуда. Всем и себе в тягость, как говорил твой отец. Негодящий я...»

Но разве можно быть иным «живому человеку» (так определяет его Маша)? Очутившись «на дне», Протасов об'ясняет: «в нашем кругу, в том, в котором я родился,—три выбора, — только три: служить, наживать деньги, увеличивать ту пакость, которой живешь... Этот (т. е. путь «довольных») первый—мне был противен, может быть, не умел, но, главное, было противно. Второй — разрушать эту пакость; для этого надо быть героем, а я не герой. Или третье: забыться — пить, гулять, петь, — это самое я и делаю...»

«Надо быть героем, а я не герой». Для борьбы против действительности, от которой «отрицатели» отрешаются, у них сил нет. Они бессильные и безвольные. Они могут стыдиться, осуждать, проклинать, но уйти на деле они не в состоянии. Они сами о себе знают, что никуда не годятся. И в этом смысле безразлично, будет ли забвение — в религиозном пассивизме или в вине. Его социальная активность в обоих случаях равна нулю.

— Как хорошо... как хорошо...,—плачет Федя, умирая. Это последнее слово Толстого — раньше в смехе утверждалась жизнь, затем в слезах утверждается смерть как единственная цель земного существования. Класс приходит к своему концу, последние ничтожные попытки его выбраться из

кризиса завершаются катастрофой сознания. Этот испуг находит закономерное об'ективное выражение в художественном творчестве Толстого в отчаянных исключительных попытках найти выход. И как в бытии класса, так и в творчестве происходит тот же акт: блекнут художественные краски, заменяясь бессильной проповедью жизни для смерти; художественный реализм уступает место аллегорической проповеди; отрешающийся от великосветского довольства во имя самосовершенствования барин стремится к натуральной жизни и настойчиво ищет к этому пути.

В этом—смысл образов «натурального человека», в этом их сила и слабость, мощь и падение Толстого-художника.

VI

Несколько итоговых замечаний, в которых я отчасти выйду за пределы литературоведческих проблем. Социологический эквивалент, полученный предшествующим анализом, об'ясняет нам известную резкую формулу Ленина:

«С одной стороны — гениальный художник, давший не только несравненные картины русской жизни, но и первоклассные произведения мировой литературы. С другой стороны—помещик, юродствующий во Христе. С одной стороны — замечательно сильный, непосредственный и искренний протест против общественной лени и фальши, с другой стороны—«толстовец», т.-е. истасканный, истеричный хлюпик, называемый русским интеллигентом, который, публично бия себя в грудь, говорит: «я скверный, я гадкий, но я занимаюсь нравственным самоусовершенствованием; я не кушаю больше мяса и питаюсь теперь рисовыми котлетками». С одной стороны—беспощадная критика капиталистической эксплоатации, разоблачения правительственных насилий, комедии суда и государственного управления, вскрытие всей глубины противоречий между ростом богатства и завоеванием цивилизации и ростом нищеты, одичалости и мучений рабочих масс; с другой стороны — юродивая проповедь «непротивления злу»

насилием. С одной стороны—самый трезвый реализм, срывание всех и всяческих масок, но с другой стороны — проповедь одной из самых гнусных вещей, какие только есть на свете, именно: религия, стремление поставить на место попов на казенной должности, попов по нравственному убеждению, т. е. культивирование самой утонченной и потому особенно омерзительной поповщины».

Со свойственной стремительному стилю Ленина революционной страстностью он дает в этой цитате изумительно выпуклую диалектическую характеристику тех противоположных устремлений, на движущемся и постоянно устанавливающемся единстве которых развивалось все творчество Толстого.

Мы видели, как реальные «отрицатели», отрешаясь от своей социальной основы и протестуя против капиталистических отношений, срывали маски. Мы видели также, что этот протест смыкался с патриархально-крестьянскими идеалами и доводил до отрицания собственности и государства.

Социальная функция этой стороны творчества в соединении с яркой формой изображения имела огромную революционную роль. Социальная функция другой стороны — собственно феодально-крепостнической философии, в особенности ее консерватизм в вопросах культуры, ее общественный аполитизм и пассивизм, ее моралистический фаталиэм, ее религиозное ханжество не могли не иметь и продолжают иметь реакционное значение. И в статьях, в чисто публицистических высказываниях Толстого эти две стороны самопознания суб'екта также получили рельефное выражение. Некоторые главы московских очерков «Так что же нам делать?» с их потрясающим реализмом выполняют положительную функцию и сейчас; другие, вместе с основными тезисами «Исповеди», представляют реакционнейшую литературу наравне с соответствующими сентенциями Гоголя, Достоевского и др.

Различать два лика Толстого, однако, не значит делать механическое разделение. Тут—Толстой плохой и слабый философ, здесь—великий художник; до сих пор—барин, а от сих — мужик. Толстой един со всеми его противоречиями, противоречиями эпохи; он историчен и его нельзя отвлекать от эпохи, как некую эстетическую или этическую абстракцию. Нет непроходимой пропасти между публицистикой Толстого и художественными произведениями. В статьях продолжается стиль Толстого, особенно психологическая и проповедническая линия. Качественное различие не отменяет связи между художественными произведениями и статьями, ибо и там и тут в основном разрешается один круг вопросов, один и тот же конфликтный комплекс, в основном теми же средствами. И если слаб Толстой-мыслитель, тем не менее слабы мыслители-Левины и Безухие. И если силен х у д о ж н и к-Толстой, то только художественным талантом можно об'яснить сравнительно широкое влияние его проповеди. Но это уже предмет отдельного исследования.

В. С. Нечаева

ЭПИГОНЫ «СВЕТСКОГО» СТИЛЯ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ КОНЦА XIX ВЕКА.

Может быть, ни один стиль в истории русской литературы не оставлял, умирая, такого огромного и великолепного наследства форм и достижений, как поэзия Пушкинской поры, — поэзия дворянская, «светская» — по преимуществу. Медленно созрев в конце XVIII и на рубеже XIX веков, пышным цветом развернувшись в творчестве Пушкина и его плеяды и, наконец, так же медленно увянув в ближайших к ним поэтах-преемниках, стиль этот явился богатейшей сокровищницей поэтических достижений, стройных канонов, освященных преданием, авторитетом великих имен. Сложившийся в эпоху расцвета дворянства, носителя высшей культуры своего времени, он достиг высочайших ступеней совершенства в отношении формы созданий, выразив в то же время с исключительной полнотой психологию господствующего класса, находящегося в апогее своего значения и мощи. Дальше того, что было дано в 20 — 30-х годах Пушкиным и его друзьями, итти было некуда, но то, что было дано, было так неисчерпаемо разнообразно, так расточительно богато, что еще долго поэты, пришедшие после «золотого века» светского стиля, могли разрабатывать оставленное наследство, не боясь вульгаризации и повторений.

За «золотым веком» Пушкина, Боратынского, Лермонтова наступал «серебряный век» Фета, Тютчева, Ап. Майкова и др. Класс, породивший эту поэзию, уже сходил с первого места общественной сцены, уступал его вновь прихо-

дящим группам, а прекрасные поэтические формы еще звучали в ушах новых поколений уходящего класса, вызывая новых поэтов на благоговейное повторение канонов, созданных ушедшими «учителями».

Все второе поколение поэтов дворянского стиля создавало в неблагоприятных внешних условиях. Шаталась экономическая основа класса — крепостное право, столичный «свет» терял свою замкнутость и стройность, благодаря внедрению крупно-буржуазных элементов, буржуазная демократия решительно выходила на общественную и литературную сцену, высоко держа знамя борьбы против дворянских идеологий. Начиная с 40-х годов и достигая апогея в 60-х, идет литературная травля «светских» поэтических канонов, заставляющая сложившихся зрелых поэтов замыкаться в круге близких друзей-сочувственников, а молодых, начинающих представителей того же стиля — хранить в тайне свои опыты. Поэзия «гражданская», часто обличительная, тенденциозная завоевывает симпатии широкой публики.

Проходит еще 20 лет, в которые происходит окончательное расслоение дворянства, его гибель как мощного — экономически и политически — класса. Уничтожение крепостного хозяйства, рост промышленной буржуазии в столицах, новый характер общественности — все хоронило окончательно ту основу, на которой возможно было процветание дворянского стиля в поэзии. А между тем именно к 80-м годам относится первое выступление ряда дворянских поэтов — последних эпигонов большого стиля. Вернее, это было их первое публичное заметное выступление, писать же они начали давно: в то время, когда неблагоприятная внешняя обстановка 60-х годов мешала им выступить с их первыми трудами. Апухтин, Голенищев-Кутузов, Андреевский, Цертелев — все это люди 40-х годов по рождению, выросшие еще в атмосфере крепкого дворянского быта и в преклонении перед незыблемыми литературными авторитетами Пушкинской поры. До 80-х годов они писали для себя, для не-

многих, как истые диллетанты, изредка посылая в печать одно-два стихотворения. Но в 80-х, 90-х годах реакционное настроение стало благоприятствовать выступлениям идеологов уходящего класса, «идейная» поэзия демократии была на время оттеснена представителями «чистого искусства», и для эпигонов дворянского стиля открылась возможность заговорить громко, выступить со сборниками накопленных под спудом произведений. Что же дала последняя вспышка умирающего стиля, и что в сущности она могла дать?

Небольшой, но искренний поэт Андреевский, выступивший в 80-х годах с небольшим томиком стихов и вскоре затем навсегда ушедший от поэзии, в следующих словах чрезвычайно образно передал причину своего ухода:

> «В испробованной мною области искусства я вскоре почувствовал себя, как в опустелом дворце легендарных владык... Архитектура, акустика, украшения комнат. окна, двери, мебель и утварь, — все это оказывалось уже неприспособленным для современной жизни. И я с жутким чувством покинул эти великолепные чертоги еще недавней, но уже сказочной старины» [1].

Не все, как Андреевский, ощутили так остро несоответствие полученного наследства поэтических форм с тем содержанием, или, лучше сказать, психологическим наполнением, которое могли дать дворянские поэты 80-х годов. Они попытались поселиться в унаследованных палатах, попытались вызвать жизнь в руинах и развалинах, но прежнего праздника и блеска не создали. Дисгармония старых форм и сильно изменившейся классовой психологии не прошла даром. Развалины не ожили, а похоронили под собой последних своих владельцев и обитателей.

Мы рассмотрим далее творчество четырех поэтов интересующего нас стиля — Голенищева-Кутузова, К. Р. (Кон-

---

[1] «Литературные очерки»—сборн. критич. статей 1902 г., изд. 3-е, статья «Вырождение рифмы» (заметки о современной поэзии) стр. 432—433.

стантина Романова), Апухтина и Андреевского. Разные стороны и стадии эпигонства пройдут перед нами, и вместе с тем выявится стержень, скрепляющий в одно целое рассматриваемые явления. Но прежде остановимся несколько на том, как сами указанные поэты определяли свое положение среди различных литературных группировок своего времени, в ком они видели своих учителей и наставников и в ком — ненавистных врагов.

Еще классицизм конца XVIII века выработал определенный тип посланий к литературным авторитетам — своего рода хвалебные оды, которыми благодарные ученики отдавали дань признательности тем или иным писателям старшего поколения. Так, Батюшков обращался к Карамзину, Вяземский — к Дмитриеву и Жуковскому, Пушкин — к тому же Жуковскому и т. д. Эта традиция дошла до поэтов 80-х годов, и мы видим в их сборниках обязательный отдел посланий к литературным авторитетам.

Мы не найдем здесь обращений к Некрасову, отзывов на раннюю смерть Надсона, но непременно встретим стихи, посвященные Пушкину, Фету, юбилею Ап. Майкова, смерти Апухтина и т. д. Вот, напр., состав этих стихов у Голенищева-Кутузова. В стихотворении «26 мая 1880 г.» (на открытие памятника Пушкину) [2], полном благоговения к имени Пушкина, говорится о временном забвении толпой поэта и возрождении его славы. Было время (конечно, 60-е годы), когда:

Прошедшему вершился быстрый суд
Средь похорон и празднеств новоселья;
И редко лишь сквозь шум житейских смут,
Тревог и дел, потехи и безделья
Звук имени священного порой
Вновь пролетал печально над отчизной
То с робкою, оглядчивой хвалой,
То с громкою и дерзкой укоризной!

---

[2] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. СПБ, 1914, т. I, стр. 107—109.

Но время отлива миновало:

Красы добра и правды идеалы
Блеснули вновь, как утра чистый свет,
И помянул народ—в борьбе усталый,
Заблудший в тьме и духом обнищалый—
Что у него великий есть поэт...

Чувство благодарности, поэтическое и патриотическое, проникает стихи Голенищева-Кутузова, обращенные к Жуковскому [3]:

И любим мы тебя двойной любовью ныне:
За то, что пел ты нам так сладко на заре;
За то, что вознесен судьбой, но чужд гордыне,
Направил сердце ты к любви и благостыне
В освободителе-царе.

Не менее любви и сознания тесной родственной связи сквозит в стихотворениях того же Голенищева-Кутузова, посвященных Ап. Майкову и Фету [4]. Особенно характерно послание к первому по случаю присуждения ему пушкинской премии.

Учитель дорогой! с сердечною отрадой
Тебя приветствую...

начинается оно. Далее дается мрачная картина современной жизни, на фоне которой светит избранник-поэт, прямой продолжатель пушкинского гения:

Я возгордился тем, что на Руси у нас,
Средь торжествующей хулы на духа свята,
Путеводительный светильник не угас,
И в сумраке, как луч божественного света,
Вознесся вновь в руке избранника-поэта!
Тот светоч в оны дни держал иной певец,
И ныне на тебе его почиет сила:
Тень Пушкина тебя усыновила
И на главу твою сложила свой венец.

---

[3] Сочинения графа А. Голенищева-Кутузова. СПБ. 1914, т. I, стр. 110—111.

[4] То же, стр. 112, 113, 119.

Итак, преемственность вполне осознана. Пушкин передал свой венец Ап. Майкову, а Майков — «учитель» поэта Кутузова, Апухтина и др. Еще ярче осознанность былого расцвета и современного упадка родного ему стиля Голенищев-Кутузов выявил в стихотворении по поводу смерти Апухтина [5]:

Еще один поэт угас,
Еще одна замолкла лира,—
Длань смерти тушит в поздний час
Огни оконченного пира.
То светлый пир был, о, друзья!
В чертог, на властный зов титана —
Певца Людмилы и Руслана—
Стеклась избранников семья,
И в славу творчества родного,
Под'емля к небу ум и взор,
Восход столетья молодого
Приветствовал их дружный хор.
Порою и тогда средь пира
Смолкал безвременно певец,
И смерти падала секира;
Но воздевал его венец
Иной избранник... Хор поющих
В уныньи мрачном не смолкал...
И умирающий живущих,
Сходя во гроб, благословлял.
Теперь не то: молчат чертоги,
Померкли песни и лучи,
И в наплывающей ночи
Развенченные дремлют боги.
В бреду ненужных смутных снов
Усталый век к концу подходит
И в вечность за собой уводит
Своих героев и певцов.
За колесницей погребальной
Влекусь во след родных теней,
Но почему ж в душе моей
Не гаснет луч надежды дальней?

---

[5] Сочинения гр. Голенищева-Кутузова. СПБ. 1914 г., т. I, стр. 122—124.

Стихи заканчиваются надеждой на то, что когда-нибудь воскреснет «вдохновение», «искра божия» в новых поколениях, и поэзия оживет в них.

У К. Р. мы встретим те же темы и ту же их трактовку, как у Голенищева-Кутузова. Только менее в них осознанности надвигающейся гибели стиля, менее вражды к «развратной черни», омрачающей песнь поэта-избранника. И он посвящает Пушкину ликующую кантату по случаю столетия со дня рождения поэта [6], приветствует Фета, Ап. Майкова и Полонского [7] как достойных преемников пушкинской поры и наставников его, начинающего певца. К Полонскому К. Р. обращается так:

Незабвенных поэтов бессмертную лиру
Унаследовал ты, о певец!
Ты ревниво и свято сберег ее миру
И стяжал себе славы венец.

Заканчивается стихотворение в том же духе:

И за то, что завет тех певцов незабвенных
Ты исполнил, трудясь и любя,
Никогда в песнопеньях твоих вдохновенных
Не забудет отчизна тебя.

Ап. Майкова и Фета К. Р. призывает быть его учителями и наставниками:

О, пой нам! Пой, не умолкая,
С той высоты, чтоб и опять
Я в этой дивной песне рая
Мог вдохновенье почерпать,

просит поэт Ап. Майкова и также обращается к Фету:

Меня, взращенного судьбою
В цветах и счастье, и любви,
Своей дряхлеющей рукою
На трудный путь благослови.

---

6 К. Р. Сочинения, 1901 г. СПБ., стр. 372—374.
7 То же, стр. 270, 271, 276, 367.

К. Р., как мы сказали, совсем не касается враждебных литературных направлений, которые не прочь почернить Голенищев-Кутузов. Быть может, лишь однажды, говоря о Майкове, он косвенно задел тенденциозную поэзию:

Ты черни ветренной в угоду
Себе, певец, не изменял:
Свою священную свободу
Страстям толпы не подчинял...

Много откровеннее в этом отношении был Апухтин. Он также указывал на свою преемственную связь с большими поэтами первой половины XIX века. Он просил для себя благословения Лермонтова; он приветствовал Даргомыжского, как брата «поэта нам родного» — Пушкина:

Пускай всю жизь его терзал венец терновый,
Пусть и теперь над ним звучит неправый суд,—
Поэта песни не умрут:
Где замирает мысль и умолкает слово,
Там с новой силою аккорды потекут[9]...

Он восхвалял высоты, на которых пребывает поэзия Ап. Майкова[10], и, наконец, преклонялся перед Толстым-художником, противопоставляя его «орлиный» полет пресмыкающемуся на земле ничтожеству[11].

В стихотворении «К поэзии» он, подобно Голенищеву-Кутузову, в отклике на смерть Апухтина рисует светлую картину прошлого поэзии и ее мрачное настоящее.

В те дни, когда широкими волнами
Катилась жизнь спокойна и светла,
Нередко ты являлась между нами,
И речь твоя отрадой нам была;

---

[8] А. Н. Апухтин. Сочинения. 4-е посмертное изд. СПБ. 1900 г. стр. 31—«Е. А. Хвостовой».

[9] То же, стр. 99—«А. С. Даргомыжскому».

[10] То же, стр. 128—«А. Н. М-ву».

[11] То же, стр. 170—«Графу Л. Н. Толстому».

Над пошлостью житейской ты царила,
Светлели мы в лучах твоей красы,
И ты своим избранникам дарила
Бессонные и сладкие часы.
Те дни прошли... Над родиной любимой,
Над бедною померкшею страной
Повеял дух вражды неумолимой
И жизнь сковал корою леядной.
Подземные таинственные силы
Колеблют землю... В ужасе немом
Застыла ты, умолк твой голос милый,
И день за днем уныло мы живем...

Стихотворение заканчивается призывом к поэзии вернуться вновь, пропеть «последнюю песнь утешения» и воскресить в памяти «золотую старину»:

От насилий, измен и коварства,
От кровавых раздоров людских
Уноси в свое светлое царство
Ты глашатаев верных своих [12]!

Все вышеприведенные стихотворения написаны в «высоком стиле» и не называют ясно, кого имеют в виду поэты под «ползающей на земле и шипящей змеей», под «пошлой чернью» и т. п. Одна стихотворная пародия Апухтина раскрывает все карты и дает имя злейшему врагу дворянской поэзии. Это — «граждански» настроенный разночинец, журналист и публицист, сменивший собою дружеские кружки светских поэтов. Правда, это стихотворение относится к 60-м годам, но оно делает многое понятным и в литературе 80-х годов [13]:

Была пора: что было честно,
Талантливо в родном краю,—
Сходилось дружески и тесно
В литературную семью;
Назваться «автором» решался
Тогда не всякий спекулянт...

---

[12] Сочинения Апухтина, 1900. стр. 198—199—«К поэзии».
[13] То же, стр. 295—297—«Дилетант».

И как смешон для всех казался
Уединенный дилетант!
Потом пришла пора иная:
. . . .
Я перестал седлать Пегаса:
Милей мне скромный Россинант.
Что мне до русского Парнаса?
Я—неизвестный диллетант...
Родился я в семье дворянской,
Чем буду мучиться по гроб.
Моя фамилья—не Вифанский:
Отец мой не был протопоп...
. . . .
На площадях перед народом
Я в пьяном виде не лежал,
«Стрижем», «лукошком», «бутербродом»
Своих противников не звал.
Болезнью, брюхом или носом
Их не корил, как пасквилянт,
И не входил на них с доносом...
Я—дилетант, я—дилетант.
Я нахожу, и в том виновен,
Что Пушкин был не идиот,
Что выше сапогов—Бетховен,
И что искусство не умрет;
Чту имена,—не знаю, кстати ль,—
Как, например, Шекспир и Дант...
Ну так какой же я писатель!
Я—диллетант, я—диллетант.
В грехе я каюся сугубом,
Хоть не легко признаться в том:
Знаком я с графом Сологубом
И с князем Вяземским знаком!
. . . .

Вышеприведенные стихи рассматриваемой нами группы писателей достаточно ясно показывают, что они вовсе не оставались бесстрастными поклонниками «чистого искусства», а очень энергично защищали родственную им идеологию ушедших поэтов и враждовали с литературой демократической — разночинной. Еще яснее сказывается эта

классовая борьба в критических статьях тех же авторов, но они не могут служить предметом нашего рассмотрения здесь [14]. Но и поэзия их проникнута той же тенденцией, начиная от образов и сюжетов, кончая словарем и размером стиха. Прав был до известной степени С. А. Венгеров, писавший еще в 1888 году следующие строки: «Когда вы читаете стихи С. А. Андреевского, гр. Голенищева-Кутузова, кн. Цертелева, стихи последнего периода литературной деятельности Фета и Майкова, вы сплошь да рядом чувствуете под оболочкой «искусства для искусства» самый тенденциозный полемический задор. Вам не просто поют про трели соловья и «ласку милой», а как-то демонстративно: вам каждой строчкой как бы хотят сказать: «вот там в шестидесятых годах все кричали про «полезное» искусство да про «гражданскую» поэзию, а мы над всем этим смеемся, мы презираем «политику», мы только «чистому» искусству желаем служить». В результате получается та же тенденциозность, только, что к ней подходят с другой стороны» [15].

Рассмотрим теперь творчество четырех избранных нами представителей «дворянского» стиля, начав обзор с поэзии К. Р. [16]. Ее сравнительная примитивность, маленькое дарование автора, а также то обстоятельство, что именно этого поэта менее всего коснулся тот распад социальной группы,

---

[14] Особенно обнаруживается классовый подход в статьях Голенищева-Кутузова (сочинения, т. IV), его «Академических разборах» и характерной статье «Нашествие варваров на русскую литературу».

Много тоньше критические очерки Андреевского, но и в его трактовке Лермонтова, Боратынского, Тургенева—с одной стороны, Некрасова и Гаршина—с другой, обнаруживается та же идеология уходящего дворянского класса.

[15] См. статью Венгерова в вып. I «Русской литерат. XX в.». Изд. «Мир», стр. 53.

[16] Вел. князь Константин Константинович Романов (1858—1915), президент Академии Наук. Дебютировал в литературе в 1882 г., поэт, драматург и переводчик Шекспира, Гете и др.

который усложнил творчество трех других поэтов, заставляет нас выдвинуть К. Р., более молодого по возрасту, на первое место.

Откинем временно из многочисленных лирических стихотворений К. Р. те, в которых он является поэтом «высокого стиля», и возьмем более для него характерную интимную лирику. Она дышит довольством и счастьем. Это счастье — счастье удачной любви, семейной жизни, хороших дружеских связей, удовлетворяющей деятельности. Любовь к женщине выливается в благоговейные тона преклонения перед «ангелом совершенства», единственная тень, нарушающая счастье, — это разлука. Но и разлука оборачивается к счастливому поэту своей хорошей стороной — после нее наступает радость свидания. Ни бури страсти, ни душевного разлада или сомнения не вызывает в поэте любовь. Благообразно протекает она на веселом фоне весны и природы, под пенье соловья и благоуханье цветов.

Природа открывается поэту также преимущественно со своей нарядной, праздничной стороны. Изредка мелькнет серенький пейзаж средней полосы России, долженствующий представлять «родину» [17], и сейчас же заслонится картиной прекрасного цветущего сада, в котором протекает действие всех его лирических пьес. Широких картин природы так же, как изображения большого сильного чувства, мы не встретим у К. Р. Зато красоты своего сада, его сменяющиеся весенний расцвет и осеннее увядание он хорошо знает и готов без конца повторять в своих стихах. Прелесть внешней обстановки, ее уют и интимное очарование — необходимое условие в его лирике.

То же стремление к уюту и довольство жизнью проникают другую часть интимных стихотворений К. Р., об'единенных названием: «Из полковой жизни». В них выражается

[17] См., напр., стих. «Колокола», стр. 205, «Родного севера картина...», стр. 326; «Как пленительно тихо в отцветших полях...», стр. 347.

глубокое удовлетворение будничной жизнью полка в мирное время: строевое ученье, маневры, дружеские беседы и развлечения так дороги поэту, что он рвется к ним из красивейших мест Европы. Частое пребывание за границей по большей части — лишь насильственный отрыв от налаженной уютной и счастливой жизни в тесном кругу избранных лиц, и лишь как на препятствие реагирует поэт на свои долгие отлучки из России. «Красивость» одних видов, традиционные исторические воспоминания, связанные с другими, правда, вызывают иногда его отклики (напр., цикл довольно слащавых стихов о Венеции), но чаще красота чужая вызывает в его памяти красоту оставленного родного сада и грусть по нем («Растворил я окно...», «На площади святого Марка»...).

Довольство судьбою, сознание гармоничности своего существования вызывают особую философию, восприятие жизни. Это — философия удовлетворенности, благодарности за свой жизненный жребий. Проповедь христианской покорности и смирения, неприятие всякого мятежа и протеста — вот во что выливается это мировоззрение в его стихах. Несчастный должен затаить свое страдание, чтобы не нарушать общего ликующего тона жизни.

Приведем стихотворение, которое, во-первых, характерно для К. Р. по трактовке его любимейшей темы — «весны в природе», и, во-вторых, обнаруживает его также характерный взгляд на необходимость соблюдать «красивость» жизни:

Уж скоро стает снег и понесутся льдины
Вдоль по течению освобожденных струй,
И вновь слетит весна в расцветшие долины
И подарит земле свой первый поцелуй.
А перелетных птиц ликующая стая
Вернется поглядеть на вешние цветы,
И солнце загорит, восторженно блистая,
Над этим праздником чудесной красоты.
Как много свежести, тепла, благоуханья,
Как много света нам несет с собой весна!

Как много счастья в ней, любви, очарованья!
Как упоительна, как хороша она!
Но всем ли принесет она одни услады,
Одно веселие, надежды и цветы?
Но все ли будем мы так искренно ей рады,
И сбудутся ли все заветные мечты?
Когда дары своей кошницы благовонной
Рукою щедрою посыплет нам весна,
Быть может, кто-нибудь найдется обделенный
И незамеченный? Бездольного она
Своими теплыми не озарит лучами,
Ему пленительной улыбки не пошлет
И, осыпая мир душистыми цветами,
Вдаль от забытого направит свой полет.
Быть может, как мечта, как звук неуловимый,
Как лучезарный сон, беспечна, молода,
В избытке юности она промчится мимо,
Не ведая его! О, пусть же и тогда
Не молвит он во след ей злобного укора
И, горькую печаль глубоко затая,
Пусть не кидает он завистливого взора
Ее избранникам и баловням ея.
О, пусть не выдает души своей страданья
Он ни единою напрасною слезой,
Чтоб не смутить ничем все это ликованье,
И радость, и восторг, навеянный весной.

Цитированное стихотворение и все вышесказанное дают ясное представление о суб'ективном образе, организующем интимную лирику К. Р. Это — поэт-диллетант, поющий радость и красоту жизни для возлюбленной, для избранного круга друзей, поющий так, как пели когда-то, в эпоху «Арзамаса» молодой Вяземский, Батюшков и др.

На этом основном ядре можно обнаружить несколько наслоений, не менее характерных в целом для той стилевой линии, к которой примыкал К. Р.

Это те произведения «высокого стиля», которые мы временно откинули. Старая поэтическая школа диктовала своим эпигонам ряд тем, узаконенных традицией, и, следуя кано-

нам, К. Р. перепевал эти темы добросовестно, хотя без особого под'ема и какого-либо индивидуально-вносимого разнообразия.

Это, во-первых, темы официально-патриотические [18], наименее интересные и слабо представленные у К. Р., и во-вторых, отклики на стиль романтический. В последнем отношении надо отметить его стихи, посвященные призванию поэта. Он вполне усвоил взгляд на поэта как помазанника божия, вдохновение которому посылается свыше. Высокое призвание поэта «врачевать сердца», суета и пошлость унижают его и т. д. Сам он любит подчеркнуть, что дар поэтический для него важнее всех иных даров, которыми его осыпала жизнь. Особенно это обнаруживается в следующем стихотворении:

Я баловень судьбы... Уж с колыбели
Богатство, почести, высокий сан
К возвышенной меня манили цели—
Рождением к величью я призван.

Но что мне роскошь, злато, власть и сила?
Не та же ль беспристрастная могила
Поглотит весь мишурный этот блеск,
Исчезнет как волны мгновенный всплеск?

Есть дар иной, божественный, бесценный,
Он в жизни для меня всего святей.
И ни одно сокровище вселенной
Не заменит его душе моей:

То песнь моя!... Пускай прольются звуки
Моих стихов в сердца толпы людской,
Пусть скорбного они врачуют муки
И радуют счасливого душой.

Когда же звуки песни вдохновенной
Достигнут человеческих сердец,
Тогда я смело славы заслуженной
Приму неувядаемый венец.

---

[18] См. циклы стихов, озаглавленные «Из полковой жизни»; в особенности посвященные годовщинам сражения под Дубняком (12 окт. 1877 г.).

Но пусть не тем, что знатного я рода,
Что царская во мне струится кровь,
Родного православного народа
Я заслужу доверье и любовь,
    Но тем, что песни русские, родные
    Я буду петь немолчно до конца
    И что во славу матушки-России
    Священный подвиг совершу певца.

Напрасно стали бы мы искать в этом стихотворении подлинной авторской исповеди К. Р. Ни прославлять Россию, ни «врачевать сердца» ему вовсе не было свойственно, как поэту. Но это — послушный отклик на требования данного стиля, перепев канонических форм — и только.

Более искренен он в романтической тяге к «надземному», проникающей цикл стихотворений «Ночи». Но по существу и за этими строфами о «тайнах ночи», о «таинственном союзе» между поэтом и ночью нельзя искать мистического мироощущения — это лишь романтическая фразеология, в которую облечены переживания эстета и любителя природы. Мистика не свойственна К. Р. и не удается ему и в его более крупных произведениях (напр., «Манфред»), на которых мы не можем здесь останавливаться, так как они входят в круг драматических опытов К. Р. и выходят за пределы его лирической поэзии.

Как содержание лирики К. Р. отличается внешней красивостью и маленькой амплитудой, так и форма ее однообразна, преисполнена канонических «красот» слога и бедна оригинальными красотами. Как в содержании «поэтичные» темы личного счастья готовы каждую минуту сорваться в бездну прозаического довольства собой, так и в оформлении художественно-поэтическая речь неоднократно снижается в простую рифмованную прозу. Излюбленные сравнения, метафоры и рифмы его — обычно из самого ходового запаса поэтического словаря эпохи классицизма и романтизма. Так, например, для изображения поэта он обычно

использует всю эмблематику классического стиля: лиру, струны, алтарь и т. п.

...Давно забытая под слоем пыли
Умолкла лира... Песни молодые,
Созвучья вдохновенные застыли,
И порвалися струны золотые. ..

Сравнение жизни души с жизнью моря, водной стихии, служит более десятка раз темой его стихотворений.

Особенно мало оригинален он в области рифм. В каждом стихотворении мы найдем что-либо подобное следующим сочетаниям: «слезы — грезы», «совершенство — блаженство», «очей — кудрей», небесной — чудесной» и т. п. Словарь в случаях «высокого стиля» изобилует славянизмами, особенно в песнях на библейские темы. Но рядом с этим искусственно-поэтическим стилем мы встретим беспретенциозное переложение разговорной речи в стихотворную форму, весьма далекую от поэзии. Таковы многие из его «Писем» в стихах, особенно с темами из полковой жизни.

От несложной и, может быть, наиболее архаичной по настроению поэзии К. Р. мы перейдем к более интересному, хотя также не отличающемуся большой сложностью поэтическому наследию Голенищева-Кутузова [19].

Если К. Р. является наиболее архаичным по настроению гармонии и уравновешенности среди современных представителей «дворянского» стиля, то Голенищев-Кутузов является наиболее сознательно архаичным по стилю в узком смысле слова. Никто так не культивировал внешнее отличие пушкинской формы — ее четкость и строгость, никто так

---

[19] Граф Арсений Аркадьевич Голенищев-Кутузов (1848—1913) оконч. юридич. фак. Моск. ун-та, служил по мин. финансов, был управляющим дворянским и крестьянским банками, позднее секретарем императрицы Марии Федоровны. Владея старинным родовым имением в Тверской губ. Корчев. уез., был уездным предводителем дворянства. Произведения цитируются по его «Сочинениям» в 4 томах, изд. 1914. СПБ.

благоговейно не сохранял в своем языке архаизмы и славянизмы поэзии начала XIX века, как этот поэт, почти доживший до нашей революционной эпохи. От его критических разборов веет эстетической критикой времен Мерзлякова, всякий налет самобытности, новшества решительно его отпугивал. Сам он великолепно усвоил весь условный язык классической поэзии и свободно пользовался им в своей лирике, не впадая в высокопарный, натянуто-торжественный тон. Между тем в его стихотворениях можно насчитать сотни выражений, подобных следующим: длань, алчный, сирый, днесь, внемли, десница, лик, стенал, огнь и т. п. Его излюбленный прием изобразительности—аллегория и олицетворение опять-таки в стиле классической эмблематики. «Коса времени», «игра наяд», «зефиры», «небесные лиры», «струны Эоловых арф» — попадаются постоянно.

Что касается его рифм, то, вероятно, к каждой из них можно подыскать у Пушкина и его современников образцы — до такой степени свойственны ему лишь строго канонизированные, многими десятилетиями испытанные созвучия. Он не боится избитых «камень — пламень», «муки — звуки — разлуки», «печаль — даль — жаль», «листы — мечты» и употребляет их не потому, что не может или не хочет трудиться над новой формой и потому берет наиболее легкое и давно усвоенное, нет, — в этом последовательном использовании подобных рифм есть элемент сознательного культа старой формы. Влюбленность в пушкинскую поэзию сквозит в постоянном открытом включении его выражений, целых строк в свои стихи. Стихи Голенищева-Кутузова можно было бы назвать своего рода «стилизацией», если бы все столь ярко выделяемые особенности уходящего стиля не сливались так органически с центральным образом его лирики. Этот образ нам говорит, что здесь мы имеем дело не с подделкой под стиль, а действительно с архаическим обломком прошлого, каким-то чудом дожившего почти до наших дней.

Рассмотрим первоначально лирику этого последнего могикана классической поэзии. Личное счастье, удачная и неудачная любовь не занимает много места в его поэзии. Любимая женщина является «небесным созданием», уносящим от земного «праха» «в предел добра и красоты» [20] — обычная малооригинальная романтическая трактовка любви. Не в любви — центральная тема лирического пафоса поэта. Деревня и город, старый уходящий мир усадеб и новый шумный столичный мир — вот что чаще всего встретим в стихах Голенищева-Кутузова. С страстным осуждением, ненавистью разрабатывает он тему города, городской современной толпы, часто принимая тон ветхозаветного обличающего пророка. Вот два примера его обличений современности в условных образах и в более реальных тонах [21].

Меж тем, как вкруг тельца златого
Безумна, алчна и слепа,
В забвеньи божеского слова
Пирует шумная толпа,—
На праздник суетный и дикий
Гляжу безмолвно я сквозь слез,
И жду, чтоб вновь пророк великий
Скрижали истины принес...

«Лампада».

Пробил час полночи, но белая денница
Об'емлет небеса и не уходит прочь.
Страстей и суеты не в силах превозмочь,
Гремит и движется бессонная столица,
Снует по улицам разгульный праздный люд
В тревоге бледного, усталого разврата;
Какой-то удалью недужной ночь об'ята,
И не страшит ее зари бесстрастный суд...

Современная жизнь города, как дикая бессмысленная оргия, изображается поэтом много раз. Ненависть к толпе особенно откровенно выливается в стихотворении «Спящий

[20] Сочинения, т. I, стр. 97 и 79.
[21] Сочинения, т. I, стр. 15 и 147.

сад»[22]. Сад, где некогда давал праздники в честь Екатерины «великолепный князь Тавриды», открыт «для черни городской», которая принесла свой «разгул» и «бесчинства» в приют, где когда-то обитали «питомцы славы, музы и науки». Характерен самый подбор слов, которыми поэт рисует город, — так насыщен он презрением к нему: «Какой-то тусклый сброд окраин городских...», «пьяный гул», «хмель трескучих слов», «топот трепака» и т. д. Враждебна поэту и всякая «европеизация» современности, проникновение буржуазной культуры, индустриализация, механизация жизни[23]. Еще ненавистнее ему классовая борьба, движущая жизнью современного общества, погоня за «свободой». Он пытается разрешить эти вопросы наивным указанием на равенство всех перед природой и на растворение всех порывов к свободе в христианской любви[24].

Одиноким и ненужным ощущает себя поэт в городе. Его мысли обычно уносят его из пышных общественных собраний и шумных улиц или в уютной домашний угол[25], или в простор деревенской России, к стенам старой родовой усадьбы. Лучшие стихи Голенищева-Кутузова посвящены именно уходящей России усадеб, где он спасается от современности. Вот типичнейшее стихотворение такого рода:

Счастливый день! Под деревенский кров
Вернулся я, беглец столицы шумной;
Движенье, блеск и крик толпы безумной—
Забыто все... Зимы немой покров
Бесстрастною, недвижной белизною
Со всех сторон мой облегает дом.
Гляжу в окно--безлюдье, снег кругом,
Лишь в доме жизнь; но кроткою волной
Течет она...

---

[22] Сочинения, т. I, стр. 145—146.
[23] То же, стр. 212—«Там и здесь», стр. 191—«На поезде».
[24] То же, стр. 22 и 251.
[25] То же, стр. 103, 147, 297.

В том же духе стихотворение:

Покинем, милая, шумящий круг столицы.
Пора в родимый край, пора в лесную глушь!..

и многие другие. Именно в этих стихах с описанием усадебной жизни ближе всего чувствуются у Голенищева-Кутузова пушкинские традиции. Дорога зимой в кибитке или на тройке, мирная, мечтательная жизнь в старом усадебном доме, прогулки среди «родных дубрав», горизонты нив и лугов, семейные и личные воспоминания, связанные с каждым предметом вокруг, — все это наполняет собой излюбленную тему Голенищева-Кутузова, как наполняло когда-то поэзию 20—30-х годов. Но глубокой меланхолией проникнута эта тема в его трактовке. Для него ясно, что поэзия усадьбы умирает, что постоянный зов, который он слышит в себе, ведет его:

Не к светлому жилищу,
Не к жизни, полной сил, не к радостям былым,
Увы, мой путь ведет к развалинам немым,
К приюту без жильцов да к старому кладбищу,
Где ветлы и кресты, торча из-под снегов,
Безмолвно сторожат безмолвных мертвецов.

Грустным апофеозом барского прошлого быта звучит его «Дорожная дума» [26], — быта, обреченного на гибель, и все же единственного, в котором он может быть счастлив:

И вы, заглохшие, забытые, немые
Усадьбы барские—жилища родовые
Тех сильных некогда, но в смуте новых дней
Разбредшихся теперь, распуганных семей
Кто ныне бросит взор на ваше запустенье!
Кто разгадает смысл безвременных могил!
Но чем забвеннее, тем для меня дороже
Ваш сумрачный покой... Уныл к вам дальний путь:
Грядущее темно, загадочно... и все же
Мила родная глушь...

[26] Соч., т. I, стр. 255. См. также стр. 219.

Неприятие современности вынуждает поэта предпочитать действительной жизни грезы, мечты, воспоминания, и ряд стихотворений посвящен их воспеванию [27]. Прекрасные сны и темная явь, суетный день и ночные мечты, жуткая кровавая действительность и сладкая нега грез — таковы излюбленные контрасты, которыми пользуется поэт. Но и это эфемерное счастье в мечтах и воспоминаниях не всегда дается поэту. Чем ближе к концу жизни, тем яснее ощущал он пропасть, отделившую его от современности, тем острее осознавал свое одиночество, отчуждение, тем больше начинал тяготиться своим существованием. Глубокой тоской по небытию, по «вечному покою и тишине» начинает звучать его поэзия. Ангел смерти, темнокудрый Азраил, делается его гением. Ощущение вековечной старости обременяет его сознание, и вся пестрая ткань жизни кажется ему лишь утомительной суетой. Это — живой труп, ждущий в небытии примирения с прошлым.

Мой умер дух, хоть плоть еще жива.
Я вижу свет, мне внятны жизни звуки;
Но мысль молчит—недвижна и мертва,
И в сердце нет ни радости, ни муки.
Мой умер дух... Он не воскреснет вновь.
Когда ж огонь на алтаре потухнет?
Нет божества!—Пусть храм ненужный рухнет!
Где теплилась молитва и любовь...

Кроме лирических пьес, Голенищев-Кутузов оставил ряд поэм, исторические драмы и прозу. Скажем здесь лишь несколько слов о его поэмах. Кроме одной из них («Гашиш»)— экзотического содержания, — дань давнему романтическому ориентализму, почти также обязательно входящему в «светский стиль», как и национально-патриотические темы, — все остальные поэмы имеют сюжеты из помещичьей усадебной жизни. Родовые преданья, смиренные образы Лариных, прямых потомков Онегиных и Ленских, воссоздает поэт, не

[27] Соч., т. I, стр. 40, 42, 49 и др.

мудрствуя лукаво[28]. Но они все подернуты меланхолией: каждая поэма кончается роковой смертью, и предчувствие такого финала окрашивает в мрачный тон все произведение. Поэмы имеют резко выраженный индивидуалистический характер и часто заключены в форму дневника и рассказа от лица главного героя. Для эпохи 80—90-х годов они были не меньшим, если не бóльшим анахронизмом, чем вышеразобранная лирика того же автора.

Сознательный художественный консерватизм и часто культ старых форм, ущербность настроений, которые мы наблюдаем у Голенищева-Кутузова, — все это исключало возможность создания крупных художественных ценностей.

Значительно более данных имел для этого А. Н. Апухтин[29], к рассмотрению лирики которого мы теперь перейдем. Это — несомненно крупнейший из четырех поэтов «дворянского» стиля, выдвинутых нами. По свойствам своего дарования он, как никто другой, был подготовлен для восприятия и дальнейшего развития всего богатого наследства, которое давали те стилевые традиции, к которым он примкнул. В его эпиграммах и пародиях есть соль Вяземского, в откликах на античность — нити, связующие его с Батюшковым, в любовной лирике сквозят пушкинские темы и настроения, в восприятии природы — влияние Фета. Но не сознательное подражание, как у Голенищева-Кутузова, а легкое свободное использование наследственной культуры видим мы у него. Ему органически близки все эти анахронические формы посланий, экспромтов, мадригалов, стихов в альбом, «на случай» и т. д., и он хозяйничает среди них с правом законного наследника.

[28] Отметим особенно поэму «Рассвет»—несомненное подражание пушкинскому «Онегину» по фабуле и типам.

[29] Алексей Николаевич Апухтин (1840—1893) принадлежал к старинному боярскому роду, воспитывался в привилегированном училище правоведения, владел родовым имением в Калужской губернии, рано (в 1864 г.) оставил государственную службу. Его сочинения цитируются по изд. 1900 г. (4-е посмертное).

И все же, несмотря на несомненное большое дарование, на страстную любовь к своему призванию, на удачные внешние условия жизни, ничего для поднятия стиля Апухтин сделать не мог. Он — только эпигон этого стиля, и именно в нем наиболее ярко отразилась трагедия эпигонства.

Как и Голенищев-Кутузов, Апухтин презирает современность и идеализирует прошлое. Настоящее тягостно и часто глубоко отвратительно поэту, прошлое прекрасно и вполне ему созвучно. В прошлом были «настоящие» люди, подлинные страсти, — теперь все измельчало и опошлилось. Тоскуют о прошлом две старые венецианки, последние из рода Микьяли, показывая родовой дворец, и вместе с ними тоскует сама Венеция [30]; тоскует о прошлом старая цыганка, вспоминая любившего ее князя и презирая «плюгавых чиновников», сменивших прежних знатных посетителей «Яра» [31]; признает величие прошлого продажный клеврет Зубова, убийца великого князя Таврического [32]; грустит о прошлом сам поэт в обращении к «Поэзии» [33]. На этом фоне идеализации прошлого и презрения к современной толпе и развертывается творчество Апухтина. Его трагедия не только в том, что он презирает «чернь», толпу несветскую, чиновников, литераторов, буржуазию, швыряющую деньги и приходящую в восторг от безвкусных и пошлых оперток [34]. Он понял ничтожество и разложение ближайшего к нему круга, так называемого «света» своего времени, и оказался вполне одинок и оторван от жизни [35]. Яснее всего его отношение к «свету» видно в его прозаических произведениях, где главный герой — всегда светский человек, понявший пустоту и убожество своего круга, — в поисках спасе-

[30] Сочинения, стр. 146—152 — «Венеция».
[31] То же, стр. 109—112 — «Старая цыганка».
[32] То же, стр. 283—287 — «Князь Таврический».
[33] То же, стр. 198—199 — «К поэзии».
[34] Соч., стр. 112.
[35] То же, стр. 132—133 — «A la pointe».

ния бежит в родовую усадьбу. Но спасения нарисовать Аптутин не умел, — он или бросал сюжет или рисовал полумертвое существование в думах о прошлом и в ожидании полной смерти.

Для Апухтина нет сомнения, что его стихи не нужны современности, что его голос звучит в «пустыне», что он навсегда останется «непризнанным поэтом [36]. Его поэтический дар—ему не радость, а тяжелый крест, и к своей музе он обращается со следующими словами:

Умолкни навсегда! Тоску и сердца жар
Не выставляй врагам для утешенья...
Проклятье вам—минуты вдохновенья,
Проклятие тебе, ненужный песен дар!
Мой голос прозвучит в пустыне одиноко,
Участья не найдет души изнывный крик...
О, смерть, иди теперь! без жалоб, без упрека,
Я встречу твой суровый лик [37]...

Весь жар песен «непризнанного» поэта Апухтин отдал интимной летописи жизни своего сердца. Долгая неудачная любовь, порой рыцарски сомоотверженная, чаще эллегически-безнадежная, является центром его лирики. Мельчайшие нюансы чувства, мечты и воспоминания, легкие мимолетные радости и долгую безнадежную грусть отмечает он вереницей изящных стихотворений. Картины природы, всегда грустные и меланхолические, служат обычно прекрасной оправой или символом для изображения того или иного душевного настроения, навеянного неудачной любовью, уходящими бессмысленно молодыми годами.

Для примера приведу следующее характерное стихотворение [38]:

Опять в моей душе тревоги и мечты,
И льется скорбный стих, бессоницы отрада..
О, рви их поскорей—последние цветы
Из моего поблекнувшего сада!

---

[36] Соч., стр. 165.
[37] То же, стр. 210.
[38] То же, стр. 114.

Их много сожжено случайною грозой,
Размыто ранними дождями,
А осень близится неслышною стопой,
С ночами хмурыми, с бессолнечными днями.
Уж ветер выл холодный по ночам,
Сухими листьями дорожки покрывая;
Уже к далеким теплым небесам
Промчалась журавлей заботливая стая,
И между липами, из-за нагих ветвей,
Сквозит зловещее, чернеющее поле...
Последние цветы сомкнулися тесней...
О, рви же, рви же их скорей,
Дай им хоть день еще прожить в тепле и холе!

Похоронные темы и настроения все чаще завладевают поэзией Апухтина. Как природа не возбуждает его к жизни, а лишь обостряет тяжелое душевное состояние, так же оказывается бессильным другое убежище — религия, к которой он обращается в поисках спасения от собственной душевной опустошенности:

Возненавидя себя и людей,
Он усомнился скорбящей душой
В мудрости мира и в правде Твоей!..

читаем мы в «Реквиеме» [39] о каком-то одиноком страдальце. В стихотворении «Праздников праздник» дружному ликованию толпы в день воскресения противопоставлен такой же одинокий страдалец, потерявший силу и для веры и для безверия [40].

Народные волны ликуют, куда-то спеша...
Зачем в этот час меня горькая мысль одолела,
Под гнетом усталого, слабого тела
Тебе не воскреснуть, разбитая жизнью душа!
Напрасно рвалася ты к свету и жаждала воли!
Конец недалек: ты, как прежде, во тьме и в пыли;
Житейские дрязги тебя искололи,
Тяжелые думы тебя извели.

---

[39] Соч., стр. 162.
[40] То же, стр. 122.

И вот, утомясь, исстрадавшись без меры,
Позорно сдалась ты гнетущей судьбе...
И нет в тебе теплого места для веры,
И нет для безверия силы в тебе!..

С наибольшей полнотой те же настроения сказались в лучшей поэме Апухтина — «Год в монастыре», написанной в форме дневника «светского» человека, бежавшего от ненавистного «света», от неудачной любви, в глушь природы, в монастырские стены. Самые искренние попытки его отрешиться от прошлого и слиться с новым окружением кончаются крахом: пять слов призыва любимой женщины возвращают его вновь к ненавистной жизни в обществе, к прежним мучениям неразделенной любви [41].

Неудачная личная жизнь, непризнанный поэтический дар в сущности являются для Апухтина двумя благодарными темами, в которых находила выход его общая пессимистическая настроенность, об'ясняющаяся глубокими социальными причинами. Бессмысленной цепью страданий представляется все земное существование, будущее томит страхом, и все чаще привлекает к себе «живого мертвеца» покой «вечной ночи» [42].

Один я... Длится ночь немая,
Покоя нет душе моей,
О, как томит меня, пугая,
Холодный мрак грядущих дней...

Этим стихотворением, написанным за год до смерти, как заключительным аккордом, замыкается лирика Апухтина.

Сила очарования поэзии Апухтина, при его однообразно-меланхолическом содержании, — в уменьи придать этим грустным напевам дум и чувств соответствующую напевную форму слова. Краткие стихотворения, по преимуществу в три-четыре строфы, в которых часто повторяются начальные или заключительные строки, не случайно послужили

[41] Соч., стр. 214—233.
[42] Соч., стр. 176, 179, 249, 250 и др.

текстом для многочисленных романсов и мелодекламаций. На это вдохновляла изящная мелбдия стиха, которой автор всего более отдавал внимания. Мы не можем говорить здесь подробнее об этой стороне поэзии Апухтина, но скажем несколько слов о художественном словаре его лирики. В нем нет ограниченности К. Р. и нарочитой архаичности Голенищева-Кутузова, но и у Апухтина он мало оригинален. Условно-красивый язык, подбор выражений и образов, узаконенных давней традицией, «поэтических» в кавычках, — накладывают печать однообразия на его всегда изящные и красивые, но чересчур гладкие и вылощенные стихи.

Значительно слабее, чем в кратких лирических исповедях, Апухтин в своих стихотворных рассказах. Так, можно назвать его пьесы: «Сумашедший», «Из бумаг прокурора» и др. подобные произведения. Пытаясь дать психологический анализ сложных душевных состояний, Апухтин создает мелодраму, легкий привкус которой часто ощущается и в его небольших лирических стихотворениях.

Апухтин — наиболее талантливый и сильный представитель уходящего стиля. Однако и он готов был порою отказаться от творчества, сознавая его дисгармонию с современностью, как отказался от поэзии созвучный ему, но менее одаренный современник С. А. Андреевский [43].

Тот же образ надвигающейся старости, душевного окаменения, одиночества, который проходит через творчество Голенищева-Кутузова и Апухтина, является центральным и для Андреевского. Также мечты и воспоминания о прошлом являются для него спасительными маяками в безотрадном настоящем. Настроение легкой грусти, меланхолии преобладает в его всегда изящных, хорошо отделанных, полных

---

[43] Сергей Аркадьевич Андреевский (1847—1918), род. в дворянской семье в Екатеринославской губ. Юрист по образованию, блестящий уголовный защитник. Автор сборника критических статей «Литературные очерки». Стихотворения цитируются по 2-му изд. 1898 г.

мягкого лиризма, пьесах. У него мы не найдем «высокого стиля» ни в темах, ни в языке. Его лирика интимна, и эта интимность рассчитана на кружок таких же ценителей красивых образов и грустно-поэтических настроений, как сам автор. Несколько мадригальных обращений, несколько стихов «на случай», несколько посланий к друзьям, подчеркивают «светский», несколько дилетантский характер всего сборника поэзии Андреевского. Попытка создать большое произведение — поэму «На утре дней» — осталась незаконченной и не случайно. Большая форма оказалась не под силу поэту, и он отказался от нее:

Имел я некогда затею
Создать большую эпопею,
Но на распутьи в этот раз
Кончаю прерванный рассказ...

так заканчивает он отрывок.

Однако отрывок этой поэмы очень характерен по центральному образу мечтательного мальчика, выросшего в усадебной глуши, под покровительством двух старых богомольных теток. От мира фантазии, легенд и преданий, от деревенской тиши ленивой степной природы и столетием налаженного быта Владимир — «мальчик бедный» и лишь случайно получивший воспитание в богатом помещичьем доме, был увезен на гранитные берега Невы, где и должна была дальше складываться его жизнь. У Андреевского усадьба — только какое-то давнее светлое воспоминание; его лирика уже лирика города, которым он и тяготится и с которым неразрывно связан («Другу» [44]). Его миросозерцание также расколото современностью. Он с болью завидует прошлому за его наивную веру, цельность и непосредственность, признает, что они навеки утеряны, а без них ему кажется невозможной и поэзия, и подлинное счастье. Он ставит тот вопрос, которого не ставили К. Р., Голенищев-Кутузов и Апухтин:

---

[44] Соч., стр. 46-54.

отчего стало невозможно прежнее отношение к миру, что отделило его поколение от счастливых предков, — и отвечает на этот вопрос стихотворением «Раскопки» [45].

Мы к снам заоблачным утратили порывы,
И двери вечности пред нами заперты:
Земля, одна земля!.. и по краям—обрывы,
И нет ни выхода, ни цели для мечты...
Почуяв страшные, отвесные стремнины
Вокруг земной коры, где тлеет наш очаг,
Сказали мы себе: «Мы—дети этой глины
И от плотских забот отныне—ни на шаг!
Довольно веровал и мучился наш предок,
На небо возводя благочестивый взор:
Рассеять мы хотим опасный этот вздор
Путем анализа и тщательных разведок!
С незыблемых святынь покровы сняты прочь:
Открыты в чудесах секретные пружины;
Все взрыто, свергнуто; везде зияет ночь,
Где прежде таяли волшебные картины...
И резче все, черствей звучит недобрый смех
Утешенной попытки разрушенья;
Нам чуть мерещатся, сквозь длинный ряд помех,
Когда-то милые для сердца заблужденья...
На глыбы черные роняет только свет
Фонарь, колеблемый рабочим утомленным,
Но не скорбит задумчивый Гамлет
Над черепом, раскопкой обнаженным;
Под костью звонкою, во впадине пустой,
Гуляет ветер шумный и ненастный,
А рядом труженик сурово-безучастный
Во мрак спускается опасною тропой...

Новое научное скептическое миросозерцание только разрушило в поэте веру, которой жили его предки, но не создало для него новых ценностей, для которых стоило бы жить и творить. Жизнь представляется ему бесцельной сменой поколений, друг за другом исчезающих навеки.

[45] Соч., стр. 70—71.

В стихотворении «Я сижу у проезжей дороги» он дает следующий образ бессмысленной повторяемости жизни:

Вижу я, что вперед безрассудно
Все в одном направленьи спешат,
Что в покинутом крае так чудно,
А никто не проходит назад!
Все легли и лежат у дороги...
Но не зная, что значит печаль,
Дети юности гордо, как боги,
Беззаветно уносятся вдаль.

Особенно сильно это признание бесцельности жизни и тяготы ею выражено в поэме «Мрак». В ней изображается беседа «поэта» с «духом». Перебрав в уме все былые стремления и радости, и воспоминания, поэт приходит к убеждению, что в его сердце ни на что больше нет отзвука:

Ищу с отчаяньем слепца:
Кого любить? во что мне верить?
К чему трудиться до конца,
Не зная светлых утешений,
С тоскливым ропотом сомнений,
Что мы уйдем, как и пришли,—
Плоды случайные земли!

Подведем итоги сказанному о том течении в русской поэзии конца XIX века, которое мы охарактеризовали как «светский» стиль. Перед нами прошли его разные представители от гармонического К. Р., которого не коснулось разложение дворянства, до деклассированного Андреевского, сознательно отказавшегося как от анахронизма от родственных поэтических традиций, но не сумевшего ни примкнуть, ни понять другой поэтической школы (отношение к символизму). Для всех разобранных поэтов можно легко указать их литературных предков, обнаружить преемственность традиций в разработке одного стиля. От Державина и Батюшкова до Голенищева-Кутузова и Апухтина можно проследить непосредственную связь в художественном язы-

ке, излюбленных поэтических формах, в темах и образах. Соблюдение архаизмов, преимущественный выбор тех выражений, «поэтичность» и «красивость» которых узаконена употреблением литературными авторитетами, отсутствие своего творчества характеризуют более или менее язык всех эпигонов светского стиля. То же можно сказать о выборе метафор и сравнений. Образы, введенные в употребление классицизмом и романтизмом, доживают свой век в их поэзии. Разнообразные формы, выработанные «светским» стилем еще в начале XIX века —послания, эпиграммы, пародии, мадригалы, надписи и экспромты,—встретили мы и у последних представителей этого стиля. Мы встретим у них также попытку создания поэм не без влияния байронизма, с одной стороны («Гашиш» — Голенищев-Кутузов, «Манфред» — К. Р., «Мрак» — Андреевский, «Год в монастыре» — Апухтин), и усадебного стиля начала XIX века — с другой («Рассвет» — Голенищева-Кутузова, «Последний романтик» — Апухтина, «На утре дней» — Андреевского). Но не в поэмах наиболее сильная и характерная сторона поэзии эпигонов. Большие формы им не удавались, и их поэмы часто оставались не законченными. Их излюбленная форма — элегия, соответствующая меланхолическому настроению, проникающему все их творчество. Стареющий человек, утомленный жизнью, осуждающий современность и идеализирующий прошлое, страдающий от душевного одиночества, безверия и безнадежности, — вот характерный образ, вырисовывающийся из лирики трех разобранных поэтов, образ типичный для всего уходящего стиля, ставшего анахронизмом к исходу XIX и началу XX века.

Александр Цейтлин

ОТ «ЛИТЕРАТУРЫ» К «КОММЕРЦИИ»

В широких исследовательских кругах преобладает мнение, что те вопросы, которыми сейчас занята формальная школа, свидетельствуют о глубоких внутренних переломах метода, о несомненном движении «Опояза» к марксизму. Это мнение совершенно не обосновано. Правда, формалисты убедились в том, что в прежних технологических изучениях нет ни грана научности. Но обращение их к социологии нельзя считать этапом пути в Каноссу марксизма. Наоборот: та система воззрений, которую так усердно конструируют сейчас Эйхенбаум и Шкловский, преследует диаметрально противоположные цели. Читателю необходимо открыть глаза на безмерную вульгарность историко-материалистического метода. Формалисты одни обладают секретом социологического об'яснения литературы; единственный ключик, которым можно отпереть этот магический ларец, находится в их руках. Он именуется теорией литературного быта.

Энергия, с которой Эйхенбаум обличает марксистов-литературоведов, показательна. Вместо использования под новым смысловым знаком сделанных прежде наблюдений над специфическими особенностями литературной эволюции (которые ведь не только не противоречат подлинной социологической точке зрения, но поддерживают ее), наши литературные социологисты занялись метафизическим отыскиванием п е р в о п р и ч и н литературной эволюции и самых литературных форм. Перед ними оказались две возможности, ко-

торые уже достаточно использованы и никакой новой историко-литературной системы не создают: анализ произведений с точки зрения классовой «идеологии» писателя (путь чисто психологический, для которого искусство — самый неподходящий, самый нехарактерный материал), и причинно-следственное выведение литературных форм и стилей из общих социально-экономических и хозяйственных форм эпохи (напр., поэзия Лермонтова и хлебный вывоз в 30-х гг.), — путь, который неизбежно лишает литературную науку самостоятельности и конкретности и менее всего может быть назван «материалистическим» [1]. Для подкрепления этой аргументации привлекается Ф. Энгельс с его известным письмом о взаимодействии.

Мы не будем здесь полемизировать с Эйхенбаумом: чересчур бездоказательна его критика. Если он и приближается к марксизму, то не за тем, чтобы овладеть его методом, а с целью этот марксизм «исправить» и «дополнить». Попадается, напр., Эйхенбауму понятие класса. Не отвергая его начисто, Эйхенбаум, однако, стремится истолковать это понятие возможно ограничительнее. «Для истории литературы понятие «класса» важно не само по себе, как в экономических науках, и не для определения «идеологии» писателя, которая часто не имеет никакого литературного значения; оно важно в своей литературной и литературно-бытовой функции и, следовательно, тогда, когда самая «классовость» выдвигается в этой своей функции. Для русской поэзии XVIII века, насквозь служебной, «классовость» писателя не характерна, как, с другой стороны, она не характерна или безразлична для русской литературы конца XIX века, развивавшейся в среде интеллигенции» (там же, 52). Позвольте,— резонно возразит Эйхенбауму читатель,—в какой это науке понятие класса важно «само по себе», и что сие означает?

[1] Б. Эйхенбаум—«Литература и литературный быт». «На литературном посту», 1927, кн. IX, стр. 50.

Почему классовый генезис литературного потока подменяется здесь авторской идеологией? Какие основания считать литературный стиль Ломоносова или Петрова необусловленным психологией и вкусом придворной аристократии XVIII века? Почему поэзия Фета — классовое творчество, а поэзия русских символистов в классовом отношении не характерна или безразлична? «Не для того,—отвечает Эйхенбаум,—литературная наука с такими усилиями освобождалась от обслуживания истории культуры, философии, психологии и т. д., чтобы стать служанкой юридических и экономических наук и влачить жалкое существование прикладной публицистики» (52). Почему, однако, та социология литературы, то историко-материалистическое изучение стиля, которое всей марксистской мыслью признается за основную задачу нашей науки, презрительно третируется, как «прикладная публицистика»? Увы, ответа на все эти вопросы мы не получаем.

От полемики с марксизмом Эйхенбаум обращается к проблемам литературного быта. Что понимается формалистами наших дней под этим термином «литературного быта»? Литературное окружение писателя, салоны, кружки, журнальная полемика, гонорар, получаемый беллетристом, его материальная обеспеченность, обстоятельства издательского дела — все это литературный быт, который собой обусловливает творчество. Изменяясь в своей относительной важности, факторы литературного быта, однако, действуют непрерывно и повсеместно. «Так, в одни эпохи журнал и самый редакционный быт имеют значение литературного факта, в другие такое же значение приобретает общество, кружки, салоны. Поэтому самый выбор литературно-бытового материала и принципы его включения должны определяться характером связей и соотношений, под знаком которых совершается литературная эволюция данного момента» (50). Марксизму, материалистически изучающему литературный стиль, формалисты не оставляют никакой поживы. Конечно, велико-

душно признают они, литература — функция классового бытия, но, во-первых, эта классовость не всегда характерна для литературы, а во-вторых, класс действует на литературу не своей психологической настроенностью, а выделением представителей в общества, кружки и салоны. Социология стиля немыслима, это—противоестественное сочетание двух параллельных рядов. По Эйхенбауму, она равносильна анекдотическому об'яснению четырехстопного ямба социально-экономическими условиями николаевской эпохи. Ямб и есть ямб, а если вы хотите об'яснить творчество писателя, понять его в плане обусловленности от борьбы классов, то единственной возможностью здесь является анализ деятельности тех журналов и обществ, в которых писатель действовал. Ссылаясь на Энгельса, Эйхенбаум игнорирует формулу Плеханова о переводе художественных фактов с языка эстетики на язык социологии. По Плеханову, социологический эквивалент подыскивать необходимо, по Эйхенбауму — это ненужное и вредное занятие, которое приводит нас к «прикладной публицистике». Освещение художественной структуры рефлектором марксистского анализа — вещь абсолютно невозможная.

Эти курьезные аргументы означают одно: недвусмысленный отказ формалистов от причинного анализа самих литературных фактов, уход их в прилежащую область литературной жизни, подмену об'ектов исследования и полный отказ от социологии стиля. Высказано все это в форме непререкаемых истин, а для сомневающихся приложены примеры. Аргументация в них тоже не очень развернута, но все-таки коснуться их любопытно. Все те ошибки и извращения, к которым приходят в настоящее время апологеты литературного быта, с особенной рельефностью обрисовываются на практике.

Почему, напр., Пушкин, занимавшийся в 20-х годах писанием стихотворений, в 30-х гг. обращается к прозе? Марксисты ответят на этот вопрос, учитывая динамику класса,

питавшего своими переживаниями пушкинское творчество. Они свяжут это творчество с бытием родовой русской аристократии. Для них не трудно будет понять, почему в десятых годах Пушкин писал эпикуреистические стихотворения. Для них бесспорна зависимость его лирики от беззаботности и жизнерадостности, с которыми прожигала свою жизнь эта аристократическая молодежь. Точно также для марксиста не представит непреодолимых трудностей и об'яснение перехода поэта к большим эпическим полотнам. Их требуют от Пушкина углубившееся сознание класса, новые этапы его бытия. Эпические полотна—зачастую историчны; класс обращается к своему прошлому, чтобы, изображая его, решить для себя целый ряд жизненных проблем. В «Капитанской дочке» не случайна связь Гринева с Пугачевым: ее следует как-то связать с опальным положением той среды, к которой принадлежал его отец, вышедший в отставку в 1762 г. Еще более примечательна служба в пугачевских войсках русского аристократа Швабрина. Социолог найдет в «Капитанской дочке» огромный по своей научной важности материал. Пред художником родовой аристократии стали здесь проблемы огромной социальной важности, которые было бы бессмысленно разрешать в миниатюрных формах анакреонтической лирики. Он усложнит свой анализ рассмотрением структуры «Капитанской дочки» или «Дубровского», но причины пушкинской эволюции он будет искать в бытии его класса.

Какое же об'яснение подыщет всему этому Эйхенбаум? «Переход Пушкина к журнальной прозе и, таким образом, самая эволюция его творчества в этот момент обусловлены общей профессионализацией литературного труда в начале 30-х гг. и новым значением журналистики как литературного факта. Связь эта, конечно, не причинная: это использование новых литературно-бытовых условий, отсутствовавших прежде: расширение читательского слоя за пределы придворного и аристократи-

ческого круга, появление рядом с книгопродавцами особых профессиональных издателей, как Смирдин, переход от альманахов, имевших «любительский» характер, к периодическим изданиям коммерческого типа («Библиотека для чтения» Сенковского и т. д.) (51). Путь от «Кинжала» к статьям о Радищеве, от «Руслана и Людмилы» к «Капитанской дочке», оказывается, обусловлен не чем иным, как «общей профессионализацией литературного труда»! Не было бы в начале 30-х гг. появления профессиональных издателей, Пушкин, вероятно, писал бы те же эротические стихи, какие он писал до «Руслана и Людмилы». Не выходи с 1834 г. журнал Сенковского, русский читатель не имел бы «Капитанской дочки». Сознаемся, что все перлы формализма бледнеют пред этой социологической мудростью неофитов.

В какой-то мере с этими условиями современного литературного быта творческий путь Пушкина, разумеется, связан. Но заменять этой функциональной связью причинную зависимость этого пути от социальной динамики его класса, значит принимать следствие за первопричину и впадать в ту метафизику, от которой Эйхенбаум так упорно открещивается.

Мало того, подменяя литературным бытом бытие родовой аристократии, Эйхенбаум закрывает для себя всякую возможность какой бы то ни было социологии. Факты литературного быта вступают у него в непреодолимое противоречие с фактами литературного творчества. «Пушкин точно характеризует перемену в положении литературы и писателя, когда в 1836 г. пишет Баранту: «литература стала у нас значительной отраслью промышленности всего около 20 лет. До тех пор она рассматривалась как занятие изящное и аристократическое» (51). Все это бесспорно, но опровергается ли этим тот очевидный факт, что последний шедевр поэта «Капитанская дочка» сформирован всем строем переживаний родовой аристократии? Можно ли понять структуру из окружения писателя альманахами и книгопродав-

цами, или ее следует связывать причинной зависимостью с бытием класса? Ответ на этот вопрос оказывается не в пользу литературного быта.

Тот этап развития, на котором очутились в настоящее время формалисты, не имеет ничего общего с социологией литературы.

Противопоставляя классовому бытию литературный быт, формалистские теоретики бессильны установить зависимость от него поэтической структуры. Изучая же «профессионализацию писательского труда», они производят подмен об'екта. В первом случае они перестают быть социологами, во втором—литературоведами.

Этот порочный круг с еще большей очевидностью устанавливается в работах учеников. Т. Гриц, В. Тренин и М. Никитин втроем написали книгу «Словесность и коммерция». Отличительной их особенностью нужно считать непобедимый пиэтет, который все трое испытывают к своим учителям. Книга посвящена «Опоязу», в предисловии читаем: «В 1927 г. появилась в № 9 журнала «На литературном посту» принципиальная статья Бориса Михайловича Эйхенбаума... К этому же времени относится статья Юрия Николаевича Тынянова, где впервые четко поставлены сложные проблемы литературной личности, экспансии литературы в быт и диалектику жанров»... Конструкция журналов «до сих пор не рассматривалась современными исследователями, за исключением Виктора Борисовича Шкловского»... В книге немало курьезов фактического порядка. Отметим один из них. Стыдился ли Пушкин получать гонорар? На этот глубоко-важный социологический вопрос авторы отвечают: стыдился! «Чисто сословно-дворянский предрассудок о том, что работа на рынок является унизительной для писателя, был тормозом в издательском деле. Писатели стыдились брать гонорар» (48); открыв страницу 119, читаем: «Некоторые русские писатели, аристократы и дворяне даже и в 20-х и в 30-х гг. XIX века еще гнушались гонораром, и только про-

фессиональные писатели, как, например, Пушкин и особенно журналисты—Греч, Булгарин, считали гонорар делом обычным». Сопоставление этих цитат с убедительностью свидетельствует о том, что Гриц, Тренин и Никитин не стыдятся получать от «Федерации» гонорар за малодоброкачественный материал. И где были, чего глядели редактора—Борис Михайлович и Виктор Борисович?!

На три четверти «Словесность и коммерция» заполнена цитатами из журналов, мемуаров и хозяйственных документов. В этом не было бы никакой беды, если бы материал, собранный в книге, в какой-то степени полезен был литературоведению. Для нас важно выяснить, насколько была связана в своем развитии русская литература с коммерцией. Удалось ли ученикам оправдать концепцию своих учителей?

Перед ними встает вопрос о русских сатирических журналах XVIII века. Казалось бы, какая благодарная тема для социолога и литературоведа. Какая обширная возможность вскрыть классовое лицо каждого из сатирических изданий XVIII века и подтвердить этот классовый генезис данными коммерческого порядка—гонораром, тиражем, распространением и т. д. Что же дают нам здесь Гриц и его товарищи? Развертывая книгу, на стр. 73 читаем: «о стоимости печатания имеются сведения лишь для 1769 г. Печатание 10 первых листов обошлось вместе с бумагой в 61 руб. 09 коп. Затем 26 следующих листов стоили 245 руб. 71 коп., в том числе набор 52 руб., печатание 155 руб. 06 коп. и бумага 38 руб. 65 коп. Второе печатание 12 полулистов обошлось в 66 руб. 60 коп., в том числе набор 18 руб., печатание 37 руб. 72 коп. и бумага 10 руб. 88 коп. Набор здесь обошелся дешевле, так как производился с печатного оригинала, что указано в типографском рапорте».

Такого рода бухгалтерские выкладки развертываются на протяжении трех страниц. Старательно высчитывая расходы по печатанию, тиражи по «полузаводу», стоимость набора, авторы забывают про малость — про самые сатирические

журналы. Они изучают литературу, как об'ект коммерции, совершенно игнорируя социальную направленность и художественное наполнение сатирических журналов. Подобный подход свойственен книговеду, историку журналистики, но не литературоведу.

Видимо, чувствуя это, видимо, сознавая, что они уходят от специфического материала литературы, что «коммерция» чересчур глушит в их работе «словесность», молодые формалисты пускаются по пути увязок и согласований. Так, они констатируют энциклопедичность «Библиотеки для чтения». В первом томе, на ряду со стихотворениями Жуковского, Пушкина, Козлова, на ряду с беллетристическими вещами Брамбеуса, Булгарина, Греча, на ряду со статьей Сенковского «Скандинавские саги» и «Взгляд на историю России» Н. А. Полевого, в отделе «Промышленности и сельского хозяйства», были статьи Яценкова — «О состоянии мануфактур в России», «О земледелии в России», «Английский способ расчисления меры досок», «Распиловка бревен», «Исследование Максимовича», «О составных частях почв», в отделе «Смесь», рядом с заметками «Новый балет Р. Тальони» и «Новая драма В. Гюго», печаталось об'явление о беглых людях, «Мемнонов колосс», «Происхождение и различные употребления резины», «Водяной паук», «Прибыль Английского банка» и, наконец, «Моды с двумя картинками» (там же, 301). Эта энциклопедичность «Библиотеки» имела, конечно, свои об'яснения. Журнал Сенковского, ориентировавшийся на массового подписчика, в особенности на помещика и провинциального буржуа, должен был быть энциклопедичен. Распиловка бревен сочеталось с новым балетом Тальони; первую заметку читал сам помещик, второй интересовались его жена, или дочка. Столь простое об'яснение неприемлемо для наших авторов, потому что здесь история журнала ничем не связывается с историей литературы. Оставаясь в этой плоскости, авторы продолжают быть историками русской журналистики. И вот, на свет появляется хитроумное заклю-

чение: «Возможно, — пишут наши авторы, — что эта пестрота тем имела такой же художественный расчет, как комбинация стилей в «Путевых заметках» Гейне» (301). Так для связи литературы с коммерцией на свет извлекается потрепанный и порядком надоевший фетиш литературного приема.

В этой книге есть коммерция, но нет литературы, и авторы не знают, чем собственно им заниматься. Повторяя положение Эйхенбаума, они пишут: «термин аристократия в литературной полемике 30-х гг. имел не социологическое, а литературное значение. Пушкин, писавший о себе как о писателе, работающем для заработка, литературно принадлежал к аристократической партии (Вяземский, Жуковский, Дельвиг), «но профессионально был ближе к журналистам, чем к дилетантам из аристократического класса» (168). Здесь, конечно, не выдерживает никакой критики самое отделение литературного от социологического, которое доказывает, что даже в настоящем, сугубо социологическом градусе формалисты не порывают со своими прежними плюралистическими воззрениями. Но центр тяжести вопроса опять-таки не в этом. Допустим, что Пушкин профессионально был ближе к журналистам; какие же отсюда может сделать выводы литературоведение? Ведь писатель, работающий для заработка, может в то же время оставаться художником аристократии. Ложно представление об аристократическом писателе, как о непременном дилетанте и любителе. Это всегда зависит от экономического достатка классовой группы. Но ведь проблема заключается в том, чтобы выяснить: как это профессиональный журнализм Пушкина отразился на его аристократической продукции, как он ее искривил, усложнил и модифицировал? Этот основной вопрос как раз и игнорируется нашими авторами. Тем самым они перестают быть литературоведами.

Во всем этом, разумеется, мало социологии, и настойчиво уверяя в ней своих читателей, Гриц, Тренин и Никитин ухитряются сочетать ее со всем методологическим багажом

воинствующего формализма. В начале исследования прокламируется истина: «Литература и правительство являются следствием экономического развития общества» (13). Формула эта как будто свидетельствует об усиленных занятиях наших авторов политграмотой. Мы ожидаем, что из нее будут сделаны необходимые выводы. Если литература («правительство» оставим в стороне, оно здесь ни к чему) является «следствием» экономического развития общества, то ее динамика в какой-то мере определяется динамикой общественной экономики или, точнее, динамикой того класса, который эту литературу выдвигает. Так было бы естественно ожидать, но на странице 187 мы узнаем, что «диалектика литературы заключается в непрестанном изменении соотношений стиховых и прозаических жанров. Эволюция литературного ряда не обусловлена в прямом пропорциональном отношении (?) другими социально-бытовыми рядами, потому что материал литературы слишком специфичен» (187). Учебник политграмоты прячется под стол, его место занимает опоязовский катехизис.

Почему специфичность материала лишает литературу возможности быть социально-обусловленной — непонятно. Что значит «обусловленность в прямом пропорциональном отношении»—непонятно. Как можно на странице 187 противоречить тому, что сказано на 13, — непонятно. Собирая в книге типографские счета и издательские выкладки, усердно работая ножницами для вырезывания цитат из мемуаров, авторы не позаботились о сведéнии методологических концов. Книга лучше всего доказывает то беспомощное положение, в котором обретается современная морфологическая школа. Приобрести социологический капитал хочется, не потеряв при этом формалистской невинности. Позиция, в которой застает их читатель, не свидетельствует об успехе этой тактики. То, что у Эйхенбаума хотя бы несколько завуалировано сбивчивыми рассуждениями, у его учеников выступает во всей своей первобытной обнаженности.

Невольно припоминаются крылатые замечания Антонио Лабриола: «Глупцы могли бы низвести всю историю до степени коммерческой арифметики, и в конце концов новое оригинальное толкование творения Данте могло бы представить нам «Божественную комедию» в свете тех счетов на суконные товары, которые продувные флорентийские купцы продавали с великой для себя выгодой»! Социологическая практика формалистов полностью совпадает с этим ироническим рецептом Лабриолы. Разница состоит лишь в том, что счета, ими привлекаемые, касаются не сукна, а издательских доходов и расходов. Практически это приводит к полному отказу их от той специфики, забвением которой они всячески укоряют и попрекают марксистов. Социология пушкинского стиля подменяется неумелой социологией типографии, в которой печатались пушкинские произведения.

Д. Д. Благой

ФОРМАЛИСТЫ ВТОРОГО ПРИЗЫВА

Дыханье революционной грозы, веянье Октября, проникшее во все области жизни, искусства, науки, всколыхнуло, наконец, и тихую заводь представителей «формальной школы» нашего литературоведения.

За последнее время среди деятелей бывшего «Опояза», лидеров формальной школы, дрогнувших под натиском «социологизма», наблюдается явное стремление отступить, правда, по возможности, в полном порядке, на некие заботливо подготовленные задние позиции.

Виктор Шкловский в предисловии к своей новой книге «М а т е р и а л и с т и л ь в р о м а н е Л ь в а Т о л с т о г о «В о й н а и м и р» неожиданно заявляет, как о своем новом «увлечении» (!), о том, что «бо́льшую часть своей работы» он «посвятил... выяснению вопроса с в я з и Т о л с т о г о с е г о к л а с с о м» (разрядка здесь и далее наша). Шкловский тут же как бы извиняется за это, подчеркивая, что к постановке своей социологической проблемы он пришел чисто-литературным, книжным путем («связь Льва Николаевича с его временем, с б е с ч и с л е н н ы м и к н и г а м и, изданными, по словам Толстого, «иждивением правительства», увлекла меня), и не без смущения «об'ясняя» «это увлечение... влиянием нового, непривычного материала». Однако уже самая возможность такого «влияния» весьма показательна.

Другой лидер формализма—Б. М. Эйхенбаум—усиленно выдвигает в своих последних статьях необходимость изуче-

ния литературного быта», — понятие, которым он стремится подменить социальное бытие писателя.

Выход наиболее видных представителей «Опояза» из формалистской исключительности их прежних изучений — факт, конечно, положительный.

Однако их предшествующая научно-исследовательская и педагогическая деятельность подготовила новую смену — довольно многочисленные кадры молодых исследователей-формалистов, главным образом, из числа питомцев семинария, который вели в течение ряда лет в Государственном институте истории искусств Тынянов и Эйхенбаум. И в то время как лидеры-формалисты начинают, по их собственным признаниям, писать «в другом жанре и на другие темы» (предисловие Б. Эйхенбаума к книге «Лев Толстой», Ленинград, 1928 г.), их ученики, согласно известному закону о последователях короля, настроенных роялистичнее, чем сам король, в большинстве своем продолжают оставаться попрежнему в русле самого что ни на есть стопроцентного формализма.

Образцом такого стопроцентного формализма является сборник статей молодых авторов-формалистов второго призыва «Русская поэзия XIX века», вышедший в серии «Вопросы поэтики», издаваемой Государственным институтом истории искусств («Academia», Ленинград, 1928 г.).

Сборнику предпосланы два предисловия — Б. М. Эйхенбаума и Ю. Н. Тынянова. Цель обоих предисловий весьма своеобразная: защищать авторов статей от подписавших предисловия, они же редакторы сборника. С особенной очевидностью явствует это из предисловия Тынянова.

«Хочется думать, что не все интересующиеся набросятся на этот сборник с'явным желанием доказать, что молодые ученые, выступающие здесь, — формалисты, а стало быть, во всем и совершенно неправы. Сборник — простой свод статей исследовательского характера... Авторы их проделали известную работу над фактами... Они будут благодарны

за указание недостатков или возможных ошибок. Но за разнос во что бы то ни стало, только из-за двух подписей под предисловием, они не могут быть, естественно, благодарны. Они не отвечают ни за эти подписи, ни за предисловия».

«Разносить во что бы то ни стало» — вещь, конечно, не рекомендуемая. Но «доказывать», что молодые ученые, выступающие здесь, — «формалисты», положительно значило бы ломиться в настежь распахнутую дверь.

Не только «две подписи» под предисловиями, но решительно все в сборнике — выбор тем, постановка исследования, самый характер исследуемого материала (его «второ-» и «третьестепенность»), наконец, непрерывные ссылки на «трех китов» Опояза — В. Шкловского, Тынянова и Эйхенбаума,—равно как перенасыщающий все статьи опоязовский терминологический жаргон, с несомненностью свидетельствуют о методологическом credo «молодых ученых».

Их сборник, конечно, не просто «известная работа над фактами», как хочет убедить в том Тынянов; по невольному признанию другого редактора, Эйхенбаума, «методология дана» ими «реально, в самом подборе материала и в его обработке».

Несомненные достоинства и одновременно вопиющие недостатки так называемой «формальной» методологии в полной мере присущи и данному сборнику.

Исключительная пристальность к специфически «литературной» стороне исследуемого материала, обращение к первоисточникам—памятникам изучаемой эпохи, минуя «полные собрания сочинений», и каноны, установленные позднейшей критикой, — все это должно быть поставлено в бесспорный актив авторов сборника, как и исследователей-формалистов вообще. Плодотворно и выдвигаемое ими изучение массового, второстепенного материала, лучше всего раскрывающее многообразие, сложность любой литературной эпохи, разнородность скрещивающихся в мнимом

единстве, а на самом деле борющихся и отталкивающихся друг от друга «поэтических систем».

Хотя, в скобках должно сказать, отсылая своих учеников к «второ-» и «третьестепенному» материалу, сами лидеры формализма предпочитают работать над «шедеврами» (Эйхенбаум—над Лермонтовым, Толстым, Пушкиным, Тынянов—над Тютчевым, Грибоедовым и т. д.).

Крупнейшим недочетом авторов сборника, увы, не уравновешиваемым никакими достоинствами, является тугая повязка «формализма» на их глазах.

Толкуя на каждой странице о «функциях» литературных форм, авторы сборника решительно не желают знать, что сама литература является функцией социальной жизни, а не замкнутым имманентным рядом.

Авторами большинства статей взята под обстрел так называемая «пушкинская плеяда».

На неопределенность, неустойчивость этого термина указывалось неоднократно. Авторы сборника идут дальше, убедительно доказывая, что большинство поэтов, твердо причислявшихся доселе к плеяде учеников и последователей Пушкина, на самом деле энергично борются с последним, являются яростными антагонистами пушкинской «поэтической системы».

Однако борьба эта осмысливается авторами сборника исключительно в плане чисто-литературного «изобретения» новых, отличных от Пушкина поэтических форм. Баратынский, «борясь» с «лирической», лишенной героя (это еще нужно очень доказать) поэмой Пушкина, выдумывает реалистическую поэму с героем; Полежаев, «борясь» с тем же, придумывает свою собственную «полуописательную», лишенную «пушкинской фабульной наметки», кавказскую поэму; Рылеев, «борясь» с пушкинской «чистой лирикой», «изобретает» гражданскую, политическую поэзию — новый образ «не поэта», а «гражданина» и т. д., и т. д.

Пример с Рылеевым особенно выразителен. Казалось бы, что может быть естественнее для неимеющего повязки на глазах исследователя, чем наличие гражданской, политической направленности в стихах одного из главных деятелей декабризма?

Не тут-то было! Автор статьи о Рылееве (В. Гофман — «Рылеев-поэт»), по ее «результатам» особенно рекомендуемый Тыняновым, представляет себе все совершенно иначе. Рылееву «предстояла тихая судьба эпигона», если бы он случайно не написал в «подражание Милонову» сатиры «К временщику» (знаменитая сатира Рылеева, брошенная им прямо в лицо Аракчееву). Неожиданный успех сатиры послужил для «топтавшегося перед наглухо замкнутой дверью в литературу» Рылеева «ключом: вход в литературу открылся». Мало того, «открывшийся неожиданно путь» случайно «оказался идеологически самым нужным и целесообразным» (47). И такое об'яснение дается автором, который менее всех остальных своих товарищей по сборнику стоит на «твердокаменной» позиции формализма, который делает ряд оговорок о возможности и «внелитературных давлений» на литературу.

С подобным же об'яснением литературного факта сталкиваемся в статье А. Федорова — «Русский Гейне».

Проблема усвоения иностранного писателя русской литературой и его «переменного осмысления в разные эпохи или у представителей разных литературных группировок одной «эпохи» — доселе не ставившаяся и весьма интересная проблема.

В частности, в отношении «русского Гейне» автор подмечает следующее весьма любопытное явление. Переводчиками 40-х гг. и более ранними (переводы Тютчева, Фета и др.) воспринимаются в Гейне и переносятся на русскую почву преимущественно элементы чисто-лирические — сантиментально-любовная тематика и стилистика «Книги песен». Наоборот, в 60-е гг. «эстетизированному чистому

лирику», русскому Гейне 40-х гг., противополагается «другой Гейне» — «поэт-юморист», «сатирик с общественным значением»; особенно ценится «ирония» Гейне; взамен песенок о «любовных страданиях дроздов и маргариток» «усиленно переводят Zeitgedichte, и все, что поддается тенденциозному осмыслению».

Очень ценное наблюдение, прекрасно иллюстрирующее различное восприятие писателя различными социальными группами, в данном случае переход Гейне из рук поэтов-дворян в руки «шестидесятников», разночинцев. Однако совсем не так представляется это нашему автору: «Интерес к сатирической«общественной», дидактической роли поэзии Гейне был тематической мотивировкой грандиозной жанровой формы. Борьба против традиционного лирического Гейне была борьбою против камерных лирических форм, против камерного поэтического языка за грандиозную стиховую форму» и т. д., и т. д. (294).

Из вышесказанного следует: утверждать, как это делают Эйхенбаум и Тынянов, что авторы сборника просто «молодые филологи» и что ими проделана просто «известная работа над фактами» — значит рассчитывать на какого-то особенно наивного, неискушенного в вопросах литературной методологии читателя. Метафизикой формализма проникнуты насквозь авторы решительно всех статей сборника, и это, увы, почти сводит на-нет немалую, и, как было отмечено, многими сторонами весьма полезную и ценную их работу (кроме поименованных, отметим статьии В. С. Успенского о Дельвиге и Т. Хмельницкой о Соколовском; к сожалению, последняя отличается нестерпимой авторитарностью суждений и одновременно какой-то залихватской небрежностью стиля). Портит сборник большое количество опечаток, особенно частых в стихотворных и прозаических цитатах. «Молодым ученым», ставящим своей основной задачей показ «материала», давать этот материал в искаженном виде не следовало бы.

Кстати, еще одна мелочь. Тынянов в своем предисловии пишет: «Мало известный и несозвучный Соколовский... позволяет проанализировать понятие эпигонства (статья Хмельницкой)». На самом деле, в одной единственной статье Хмельницкой, напечатанной в сборнике, понятие эпигонства не анализируется, а анализируется оно в статье В. Гофмана о Рылееве (13 и след.). Редактору, хотя бы и столь разнообразно деятельному, как автор «Смерти Вазир-Мухтара», следовало бы предварительно прочитывать то, к чему он пишет предисловие.





Р А Н И О Н и И. К. П.

ЛИТЕРАТУРА
и
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ВТОРАЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929

СОДЕРЖАНИЕ





ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ВТОРАЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1929

Главлит № А 40551. 10 л. 62 × 94. П-14 Гиз № 31907. Зак. № 2021. Тираж 2750.

14 тип. «Мосполиграф». Варгунихина гора, д. 8.

В. Ф. Переверзев

ПРОБЛЕМЫ МАРКСИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ [1]

В журнале «На литературном посту» напечатан ряд статей, посвященных критике моих научно-исследовательских воззрений. За короткое время здесь выступило три автора, из которых каждый с большей или меньшей решительностью подвергает сомнению прочность занимаемых мною позиций.

Один, признавая, в общем, позиции правильными, находит слабо укрепленными лишь некоторые участки. Другие считают мало обоснованными позиции в целом, считают несостоятельными основные, опорные пункты. Наибольшую решительность обнаружил Тимофеев, давший самую большую, растянувшуюся на два номера статью под заглавием: «К проблематике марксистского литературоведения». Статья эта имеет вид наиболее документированной, построенной на основательном знании моих работ, густо насыщена цитатами из моих книг и статей. Автор старательно подчеркивает, что это не импрессионистическая критика, не какая-нибудь критическая заметка, а критика, так сказать, коренная, подготовленная обстоятельным изучением всего мною написанного. В первой части Тимофеев старается с возможной полнотой и точностью, по возможности, моими же словами изложить мои литературоведческие взгляды, развернувши их в стройную систему, какой они не являются, «к сожалению», в моих работах. Во второй, подвергая из-

[1] Считая ответ Тимофееву, в общем, правильным, член редакции П. И. Лебедев. Полянский имеет возражения против ряда общепринципиальных положений.

ложенное обстоятельному анализу, он старается доказать несостоятельность моих взглядов, сначала сохраняя солидный вид, но постепенно, увлеченный легкостью критики, переходя в более игривое настроение. Сменой солидного тона на развязный как бы подчеркивается и основательность и легкость критики. Правда, в действительности и легкость эта, и основательность — чистейшая фикция. Тимофеев напрасно «скачет и играет». Статья его, несмотря на видимую солидность, совершенно беспомощна, обнаруживает большое прилежание, но малое понимание. Вся его критика — сплошное недоразумение. Она так беспомощна, что для опровержения ее не стоило бы браться за перо. И я бы не стал писать, что́ пишу, если бы Тимофеев только скакал и играл. Но игривость у него—только невольное увлечение. Тимофеев подходит к критике моих взглядов, в общем, серьезно, показывает, что он усердно читал мои работы, старается добросовестно разобраться в прочитанном, искренне хочет понять. А если не понимает, так ведь это не вина, а беда его. Нужно, стало быть, раз'яснить. К тому же Тимофеев, конечно, не одинок, потому что всякий критик высказывает печатно то, что думают и о чем говорят многие читатели, разделяя то же недоразумение. Стало быть, об'яснение это нужно не одному Тимофееву, а имеет уже общественную ценность. В этом и оправдание того, что я не обхожу молчанием названную статью. Я буду говорить о ней, имея в виду не столько опровержение критических упражнений Тимофеева, сколько раз'яснение подлинного смысла и логической связи между собой тех идей, до смысла и связи которых при всем своем усердии и похвальном прилежании критик не добрался. Следуя за Тимофеевым, начнем с раз'яснения основного для всякой литературоведческой концепции вопроса о природе литературы. «Что такое литература, каковы ее специфические признаки и функции?» — спрашивает Тимофеев. И находит у Переверзева «весьма четкие и определенные ответы».

Литература — это игра в жизнь, а социальный смысл этой игры — подготовка, воспитание для жизненной борьбы. Но этот четкий и определенный ответ не удовлетворяет Тимофеева. Он представляется ему обидным умалением литературы, недооценкой ее серьезности: «Играют дети, но никому не приходит в голову серьезно относиться к их игре», — замечает Тимофеев. Тимофеева не смущает, видимо, вопрос, как же это несерьезно можно относиться к игре, если она является «подготовкой и воспитанием для жизненной борьбы»? Или нужно иметь на плечах весьма слабую голову, чтобы при таком понимании игры «не приходило в голову» серьезно относиться к ней, или нужно иметь иное понимание игры. Существовал такой взгляд на игру, что это «рукоделье от безделья». При таком взгляде серьезные люди могут только с пренебрежением относиться к игре, как непроизводительной затрате времени. Так смотрели на дело наши реалисты доброго старого времени. Однако в науке взгляд этот давно оставлен. Крупные биологи, как Спенсер, Грант Аллен, Фаусек, философы и психологи, как Гюйо или Вундт, социологи, как Бюхер и Плеханов, единодушно сходятся на признании за игрой колоссального жизненного значения. Они чрезвычайно серьезно подходят к игре вообще и играм детей — в частности. Тот, кому не приходит в голову серьезно относиться к детской игре, просто не имеет представления о трактовке игры в современной науке, не сумел освободиться от старого, донаучного и весьма наивного представления об игре. Лишь этой наивностью и можно об'яснить тот факт, что определение художественной литературы как игры в жизнь представляется Тимофееву каким-то уничижением литературы, умалением ее социальной значимости. Очевидно, повторяя с чужого голоса, что игра, искусство, литература воспитывает, тренирует, развивает боеспособность борющегося за жизнь человека, Тимофеев не отдает ясного отчета в значении повторяемых слов. Иначе он понимал бы, какая это

колоссальная сила — игра, и не возражал бы тем, кто художественную литературу называет игрой, что к этой игре «соответствующие учреждения очень внимательно относились и очень быстро делали практические выводы в отношении игрунов». Как же еще могли бы относиться «соответствующие учреждения», если игра—такая огромная, боевоспитывающая сила? Лучшим свидетельством того, что Тимофеев совершенно машинально, не вникая в разум произносимого, говорит о воспитывающей роли игры и искусства, является следующее рассуждение его, направленное против определения литературы как игры в жизнь, которое, несмотря на риск утомить читателя длиннотой цитаты, я позволю себе привести полностью. «Прежде всего, — говорит Тимофеев,— нужно подчеркнуть, что, определяя литературу как игру, мы тем самым, во-первых, выключаем ее из числа непосредственно действующих в социальной жизни факторов и, во-вторых, чрезвычайно ограничиваем, так сказать, радиус ее действия. В самом деле, ведь если литература — игра, то смысл ее в том, что она заставляет воспринимающих воспроизводить систему переживаний, воспроизводить, так сказать, бесцельно, играя, не переводя в действие, а только, так сказать, тренируясь; с этой точки зрения говорить о непосредственном воздействии литературы не приходится — она действует каким-то вторичным, отраженным образом; с другой стороны, играть можно только тем, что уже, так сказать, отстоялось настолько, чтобы стать предметом игры, что уже общественно зафиксировано».

Следя за аргументацией Тимофеева, сразу замечаешь, в чем его основная ошибка. Он упускает из виду исключительно действенный характер игры, считает возможным говорить об игре, не переходящей в действие, думает, что както можно тренировать себя, не действуя. Трудно понять, откуда у Тимофеева взялось такое представление об игре. Во всяком случае, оно не имеет ничего общего с тем общепризнанным учением об игре, которого придерживается

также и Переверзев. В самом деле, что такое игра? «Игра у животных, — пишет Гюйо, — состоит в подражании актам, обыкновенно полезным для их существования. Борьба за жизнь в простом подражании превратилась в игру. То же мы видим и у людей... Битва, борьба составляет один из наиболее глубоких источников игры». «Содержание игры, — пишет Плеханов, — определяется той деятельностью, с помощью которой поддерживается существование... Игры суть театральные представления деятельности». Игра всегда — действие и только поэтому играющий «тренируется». Бездейственная игра такая же алогичная вещь, как деревянное железо. Между тем, в приведенной выше тираде Тимофеева этот алогизм занимает центральное место.

Говорить о том, будто определение литературы как игры лишает ее действенности, отнимает у нее действенный характер — значит говорить пустяки. Не пустяки во всей цитированной тираде только то, что при таком определении «литература действует каким-то вторичным, отраженным образом». Действительно, с точки зрения такого определения литература является не автономным фактором социального процесса, а вторичным, отраженным, тем, что называется «надстройкой». Но если Тимофеева приложение теории игры к литературе отталкивает тем, что лишает литературу автономности, превращает ее в «надстройку», то марксистов, занимающихся вопросами искусства, именно это обстоятельство и привлекает к теории игры, которая, по словам Плеханова, «впервые позволяет взглянуть на сущность и историю искусства с материалистической точки зрения». Вынужденный констатировать, что, по Плеханову, «искусство есть совершенно подобное игре воспроизведение жизни», Темофеев, однакоже, делает вид, будто искусство-игра по-Плеханову чем-то отличается от искусства-игры по-Переверзеву. У Плеханова, видите ли, мы находим тоже такие мысли, но «выводы из этих положений Плеханов делает иные». Какие же это иные выводы? Уж не отрицает ли

Плеханов вторичный, отраженный характер искусства? Или, может быть, он отрицает, что искусство «так сказать, тренирует»?—Нет, таких выводов у Плеханова не оказалось. Да и вообще никаких «иных выводов» в работах Плеханова, сколько ни искал их, Тимофеев не нашел. В бесплодных поисках за «иными выводами» Тимофеев набрел на статью Аксельрод—«Об отношении Плеханова к искусству», из которой, ни к селу, ни к городу, привел в качестве «иного вывода» цитату, что «искусство должно было с точки зрения Плеханова заменить религию», как будто это отрицается точкой зрения Переверзева. Спешу уверить Тимофеева, что я вполне разделяю эту точку зрения Плеханова, как и всю его концепцию искусства, как «совершенно подобного игре воспроизведения жизни».

Понятие об искусстве как об игре тесно связано с понятием образа как специфического признака искусства. Игра — всегда действие, она сводится к воспроизведению свойственного данной форме жизни поведения, которое иначе называется психологией, характером. Когда данная форма жизни вне непосредственной борьбы за жизнь воспроизводит свойственную ей систему поведения, свойственный ей характер, — она играет. Воспрозведенная система поведения или, что то же самое, воспроизведенный характер — это и есть образ. Нельзя воспроизводить поведение, нельзя играть, не давая образа. Образ составляет сущность игры. Игра без образа, без воспроизведения системы поведения, характера — просто немыслима, невозможна. Искусство — игра и искусство — образ, в сущности, адэкватные формулы, потому что игра реализуется только в образе, потому что играть — значит давать образ. В игре образ слит с играющим организмом, не имеет существования вне организма. Образ кошки, охотящейся за мышью, есть кошка, играющая с клубком. В искусстве образ отделяется от играющего, об'ективируется, ведет самостоятельное существование в виде статуи, картины, пьесы. В этой об'ективизации и заклю-

чается акт художественного творчества. Об'ективируя свою игру, закрепляя ее в материи внешнего мира, художник и создает образы. В искусстве социальный характер, являющийся суб'ектом игры, становится об'ектом, который называется образом.

Поскольку Тимофеев не понял, чтó такое искусство-игра, он, естественно, не мог понять, что такое образ как специфический признак художественной литературы. Читая работы Переверзева, Тимофеев уловил, что понятие образа в каком-то смысле адэкватно понятию характера, и что то и другое как-то связывается с пониманием искусства как игры. Но в каком смысле и как — это осталось вне его разумения, хотя ему самому и кажется, что для него здесь все ясно. «Для нас, — пишет Тимофеев, — ясна теперь основная нить положений: литература — игра в жизнь, об'ектом этой игры является социальная психология, способы ее — создание образов, социальных характеров; материал для них дает социальная классовая действительность». Ничего никому, в том, числе и Тимофееву — неясно. Лишенный логического смысла набор фраз не может называться «нитью положений» и не может быть ни для кого ясным, а приведенная цитата и состоит из таких фраз. Можно ли, например, понять, как это «об'ектом игры» является социальная психология? Имеет ли это выражение хоть какой-нибудь логический смысл? Ведь это своего рода обезглавленный Меркурий смоленский, который вошел в город с отсеченной головой в руках, любезно ее лобызая. Понять, чем именно Меркурий любезно лобызал свою отрубленную голову, ничуть не труднее, чем уразуметь, чтó именно играет таким об'ектом, как социальная психология, какой суб'ект играет этим об'ектом. Таково начало «ясной нити положений». Не лучше и ее продолжение. Попробуйте понять, как это «создание образов, социальных характеров» является «способом игры? Ведь игра-то — социальный характер, ведь искусство-игра — это особый род деятельности социального характера,

которая реализуется в образе. Назвать того, кто играет, способом игры столь же дико, как назвать кузнеца способом ковать, или писателя способом писать. Заключительное положение этой замечательно «ясной нити положений» гласит, что социальная, классовая действительность является материалом для характера. Представление о социальной действительности как о материале, из которого кто-то делает социальные характеры, стоит выше человеческого разумения.

Тимофеев, очевидно, представляет себе социальную действительность чем-то вроде кубиков из детского строителя, образы и характеры—чем-то вроде руководства, указывающего способ пользования кубиками, художника—играющим ребенком, а игру — процессом складывания характеров-образов из кубиков социальной действительности. Мы имеем здесь дело с таким понятием игры, которое, родившись в детской, так и осталась в детской, не пройдя через лабораторию ученого и фолософа. Нельзя, однако, оперировать такими понятиями в научных дискуссиях. Все хорошо на своем месте: ребячий лепет в детской ласкает слух, но едва ли этот лепет уместен в науке.

Вкладывая в научно-философские термины примитивный, обывательски-наивный смысл, Тимофеев отрезает себе всякую возможность сколько-нибудь толково разбираться в научных построениях. Так, вложивши наивно-обывательский смысл в слово психология, он ровно ничего не понял в том, какое место отводит Переверзев идеям в художественной литературе, поскольку он сводит сущность искусства к психологии образа. В обыденной речи слово психология часто употребляется как антитеза всему сознательному, логически ясному, как сумма темных инстинктов и смутных чувств. Приписавши Переверзеву такое понимание психологии, Тимофеев рассудил, что ежели содержание литературы сводится к образу, а образ — воплощение социальной психологии, значит, по-Переверзеву, сущность литературы не в идеях, а в чувствах. «Если Плеханов, — пишет

Тимофеев,— говоря о литературе, всегда считал необходимым подчеркнуть, что она передает и чувства, и мысли, то Переверзев центр тяжести переносит именно на чувства, на психологию». Откуда же взялось это «если — то»? Почему Тимофеев думает, что видеть в образе социальную психологию—значит «переносить центр тяжести на чувство»? Разве мысль, сознание — не психология? Где и когда Переверзев, выдвигая на передний план в литературе образ, утверждал, что психология образа заключается только в чувствах? Ведь в науке под психологией никто не разумеет одни только чувства, и в любом учебнике мышление рассматривается как один из отделов психологии. Психология в научном плане охватывает всю область поведения от простейшего рефлекса до самых сложных операций мышления. Рефлекс— простая элементарная психическая реакция, мышление — реакция сложная, но и то, и другое в равной степени — психология. Сознательное, логическое поведение отличается от бессознательного, инстинктивного лишь большей сложностью. Сознательное коренится в бессознательном, мышление вытекает из рефлекса, являясь его усложнением. Логическое поведение — это высшая форма психологии, которой предшествуют более элементарные, низшие формы инстинктивного, до-логического поведения. Одна и та же форма психологии, один характер может стоять на разных ступенях развития, представлять разные степени сознательности поведения от элементарно-инстинктивного до сложно-логического, философски-обоснованного. Для исследователя элементарные формы представляют исключительно ценный материал: они просты, легко поддаются об'яснению, и через это об'яснение открывается ближайший путь к пониманию более сложных и развитых экземпляров данной формы. Вот почему, изучая воплощенный в художественных образах социальный характер, Переверзев классифицирует образы по степени их сложности и идет в об'яснении от простого к сложному, от инстинктивных проявлений социального пове-

дения, воплощенных в образах, к высоко-сознательным, идейно-организованным проявлениям. Развертывая свой анализ образов в книге о Достоевском, Переверзев писал: «Теперь мы переходим к таким характерам, в которых сознание, мысль играют весьма существенную роль... Нам предстоит теперь разобраться не в чувствах только и не в настроениях, но еще в идеях, умствованиях, поднимающихся до высших вопросов метафизики. Но как бы высоко ни поднималась мысль, ее основа, ее корни—в примитивной форме чувствований. Здесь она черпает материал для анализа и аргументации. На почве этих чувств, созданных определенными условиями жизни, рождаются идеи, ею они взращиваются, на ней живут и только на этой почве имеют смысл». И дальше: «в определенных условиях складывается соответствующая форма чувствований. Склад мыслей возникает в рамках тех же условий, на основе этих чувствований». О чем говорит этот текст?—О том, что «мысль», идеи», «склад мыслей» привлекают внимание исследователя не меньше, чем чувства. Необходимость и важность изучения идейного содержания образов выражена здесь весьма определенно. Текст этот является интродукцией к детальнейшему анализу именно склада мыслей, идей, о которых и идет речь в дальнейших главах.

Следует ли из всего этого, что «если Плеханов, говоря о литературе, всегда считал необходимым подчеркнуть, что она передает чувства и мысли, то Переверзев центр тяжести переносит на чувства»?—Нет, не следует. Наоборот, цитата показывает, что, в полном согласии с Плехановым, Переверзев рассматривает литературу как выражение и чувств, и мыслей. Курьезнее всего то, что именно в приведенной цитате Тимофеев ухитрился усмотреть подтверждение той мысли, будто Переверзев в отличие от Плеханова игнорирует идеи, сводя все содержание художественной литературы к чувствам. Это уже такая бестолковость, что остается только «вложить перст удивления в уста изумления».

А между тем, из этой бестолковости вытекает достаточно игривая критика «кригсброта психологизма» и достаточно скучная своей абсолютной ненужностью защита «идеологических моментов» в художественной литературе, которых никто и не думал отрицать, если, конечно, под ними разумеется идеология образов. Очень часто, однако, когда говорят об «идеологических моментах», имеют в виду не идеологию, составляющую весьма существенный элемент художественного образа, а пресловутую «идею» произведения, сводящуюся к пониманию и оценке образов. Не следует путать эти грубоко различные по значению вещи. Идеология образа вместе с самим образом является об'ективной сущностью художественного произведения, тогда как понимание образов, «идея» произведения не относится к его об'ективной природе, гораздо больше лежит в природе понимающего суб'екта, является его суб'ективным достоянием. Вот это суб'ективное достояние совсем несущественно для исследователя художественной литературы. Толкование художественных образов, называемое идеей произведения,— тоже, конечно, «идеологический момент», но он не составляет об'екта литературной науки. Отрицать за данным идеологическим моментом право называться об'ектом литературоведения вовсе не значит еще выбрасывать из художественной литературы идеологию: ведь не всякий идеологический момент относится к художественной литературе, а что к ней не относится, то и не существенно для литературоведа. Об'ектом литературоведения являются лишь художественно-идеологические моменты, к которым, однако, не относится понимание образов, чье бы оно ни было: критика, читателя произведения или его автора — безразлично. Тимофеев не различает «моментов». Мышление образов он путает с мышлением об образах. Упрекая Переверзева в том, будто бы он отнимает у литературы ее идеологический смысл, оставляет ей «кригсброт психологизма», Тимофеев не взял в толк, что психология образа, в которой Переверзев видит сущность худо-

жественной литературы, глубоко идеологична, насыщена идейным содержанием, что анализ образов неизбежно предполагает анализ идеологических моментов художественного произведения. Что свойственную природе поэзии идеологочность Переверзев очень даже учитывает, Тимофеев не замечает, без толку кричит о «кригсброте психологизма» и, азартно защищая вовсе не требующую в данных обстоятельствах защиты идеологичность художественной литературы, толкует о вне этой литературы лежащих идеологических моментах, например, о трактовке Достоевским смысла его романов. Тимофеев воображает, что утверждает истину, отринутую Переверзевым, когда пишет: «таким образом, мы можем думать, что и идеологические моменты имеют какое-то значение в общей сумме социальных функций литературы, что и «предметами» идеологии может «играть писатель». А между тем, и мы тоже думаем, что идеологические моменты имеют значение в общей сумме социальных функций литературы». Вот только какие идеологические моменты «мы можем считать» литературными! Да еще это выражение «что и предметами идеологии может играть писатель» кажется нам лишенным всякого смысла. Было бы очень любопытно послушать от Тимофеева, как это можно «играть предметами идеологии».

Так ловко, с таким остроумием разобравшись в теории игры и в проблеме образа, Тимофеев обращается к разбору учения об органичности художественных структур, обнаруживая все то же остроумие и сообразительность. Чтобы дать отчетливое представление о том, как понимает эту органичность Тимофеев, процитируем несколько строк из его статьи: «Как говорилось уже,—пишет он,—образ является основным структурным элементом художественного произведения, но он находится в самом тесном единстве с остальными его элементами. Переверзев с особенной силой настаивает на том, что художественное произведение является единым организмом, единым телом, все части которого находятся

в тесной функциональной связи. Вся внешняя структура произведения — его композиция, словарь, стиль в узком смысле этого слова — все это располагается вокруг образа». Как восхитителен этот образ, вокруг которого располагаются композиция, словарь, стиль в узком смысле этого слова! Попробуйте-ка, читатель, представить себе композицию, расположенную вокруг образа! Хоть будете иметь семь пядей во лбу, никогда не представите, как не представите ни рядом, ни вокруг данного тела его телосложения. А вот Тимофеев представил. Сомнительно, чтобы кто-нибудь из читателей ухитрился вообразить себе вокруг образа словарь или «стиль в узком смысле этого слова». А вот Тимофеев вообразил. Кто его знает, как он ухитрился все это себе представить. Премудрость эта выше человеческого понимания. Во всяком случае, представление об органичности художественной структуры у Переверзева не так премудро и доступно всякому нормальному разумению. Оно естественно и неизбежно вытекает из того, что специфическим признаком художественной литературы, по-Переверзеву, является образ. Давая свое понимание структуры художественного произведения, Переверзев писал: «Основным структурным элементом художественного произведения является образ. Ткань романа складывается из сцепления живых образов. Задача литературного анализа заключается в том, чтобы понять природу образов и закон их сцепления». Но первое понятие, какое мы можем составить об образе — это понятие его органичности. Будучи проекцией социального характера, образ представляет собой сложную органическую структуру, потому что несомненным организмом является проецированный в нем характер. Анализируя эту сложную структуру, мы получаем все более и более элементарные компоненты художественной ткани — натюрморт, пейзаж, эмоцию, суждение, речь, которые образуют органическое единство в образе. Все эти компоненты входят в художественную структуру только через образ.

Нет и не может быть в художественном произведении ни одного компонента, который не входил бы в образ. Вот почему и говорится, что «основным структурным элементом художественного произведения является образ». Вот какой смысл заключается в положении, что «ткань художественного произведения складывается из сцепления живых образов». Понятие органичности художественных произведений в том и заключается, что все их компоненты рассматриваются, как компоненты образов, а органичность образов вне всякого сомнения. Если бы Тимофеев уяснил себе понятие органичности, он не говорил бы, что «образ художественного произведения находится в самом тесном единстве со всеми остальными его элементами», потому что никаких «остальных элементов», кроме образов, с органической точки зрения в произведении не существует. Не стал бы он также говорить о каких-то компонентах, которые «располагаются вокруг образа», потому что образ с органической точки зрения включает в себя все компоненты. Образ, окруженный компонентами, такой же невообразимый абсурд при органическом понимании художественной структуры, как организм, окруженный своими органами. Чтобы расположить вокруг организма его органы, нужно сначала из'ять все эти органы из организма и тем самым уничтожить то, вокруг чего собирался их располагать. Тимофеев потому и говорит о тесном единстве образа с остальными компонентами, что он вовсе не имеет свойственного органистам представления о художественном произведении как о складывающейся из живых образов ткани. У него ткань художественного произведения складывается не только из образов, но и разных других компонентов, среди которых имеется и образ. Из такого представления о компонентах художественной структуры, конечно, не выведешь ее органичности. Тимофеев это и старается доказать. Только зачем же это нужно?—Совершенно очевидно без всяких доказательств, что из представления Тимофеева о компонентах

художественной структуры никак не вытекает ее органичность. Но ведь те, кто говорит об органичности художественного произведения, имеют совсем не тимофеевское представление об его компонентах, и, чтобы доказать несостоятельность органического понимания, нужно было бы опровергнуть то положение, что «основным структурным элементом художественного произведения является образ», что «ткань произведения складывается из сцепления живых образов». Этого Тимофеев даже не пытается опровергать, а вместо того доказывает, что разные компоненты, даже если они имеют общее происхождение, не образуют организма. «Пусть, — пишет он, — все компоненты порождены одной социальной средой, это вне сомнений, но органической связи их не показано. N-ное число цыплят одной курицы имеет, конечно, одну социальную среду, но совокупность их, как и совокупность в отдельности социологически об'ясненных приемов, не составляет еще организма». Приписавши Переверзеву свое собственное представление о художественном произведении как о «совокупности приемов», подобной «стаду цыплят», Тимофеев резонно замечает, что ни «стадо цыплят», выведенных одной курицей, ни «стадо приемов», выведенных одной «средой», не образуют единого организма. С этим, конечно, нельзя не согласиться. Но можно ли согласиться с тем, что художественное произведение — стадо приемов? Так ли смотрит на произведение Переверзев?» — Нет, не так. Формалистское представление о произведении как о куче приемов Переверзев всегда считал и считает абсурдным.

Органическая точка зрения в том и заключается, что рассматривает искусство не как прием, а как образ. В отличие от формалистов Переверзев не считает прием конструктивной единицей художественной ткани. Ткань художественного произведения складывается не из приемов, а из образов. Прием—лишь атрибут образа. Он не входит непосредственно, самостоятельно в художественную ткань, а

входит туда только через образ. Если уже придерживаться «цыплячьей» аналогии Тимофеева, то цыплятами-то окажутся не приемы, а образы. Приемы же придется аналогировать с атрибутами цыпленка: оперением, гребешком, клювом, крыльями и пр. Курица рождает не оперения, не клювы, не крылья, а цыплят, но цыплята рождаются с оперением, клювами и крыльями. Органическая связь оперения, клюва и крыльев вовсе не в том, что они рождены одной курицей, а в том, что они принадлежат цыпленку.

Социальная среда, остроумно уподобленная Тимофеевым курице, рождает не приемы, а образы, но образы рождаются с приемами. Потому-то органическая связь приемов заключается вовсе не в том, что они порождены одной социальной средой, а в том, что они принадлежат одному образу, не порождаются отдельно, независимо друг от друга, возникают вместе, как неразрывное единство образа. С этой точки зрения об'яснить прием — значит понять его как атрибут образа, как специфическую черту социального характера, воспроизведенного в искусстве. Ни о каком социологическом об'яснении изолированного приема не может быть и речи: только через социологию образа раскрывается социологическая сущность его атрибутов, которые называются приемами. Так и подходит к социологическому об'яснению приемов Переверзев, раскрывая в каждом приеме черту социального характера, один из признаков художественного образа. Говоря о насыщенности гоголевского стиля «крепкими словами», провинциализмами, амалификафиями, алогизмами, Переверзев показывает, что все эти элементы составляют черты образов-характеров, из которых складывается ткань гоголевского творчества. А Тимофеев увидел здесь «совокупность в отдельности социологически об'ясненных приемов». И ведь книгу читал, целый ворох цитат нацитировал, да вот, поди ж ты! На роду, что ли, уж так ему написано читать и не понимать прочитанного? — Болезнь глаз, что ли, у него такая, что он видит не то, что

написано? И ведь на «неожиданности» натыкается. Другой бы хоть перед неожиданностью остановился, глаза протер да повнимательней огляделся. А Тимофееву все ни по чем. «Несколько неожиданно находим у Переверзева указания на литературное влияние», — наивно замечает Тимофеев. Почему неожиданно? — Очевидно, потому, что литературное влияние кажется Тимофееву несовместимым с органическим пониманием художественных произведений. Однако почему же самим представителям органической точки зрения этого не кажется? Вот Переверзев целый поток приемов гоголевского стиля сводит к литературному влиянию, к стилизации народной поэзии и в то же время настаивает на органичности гоголевского стиля. Ясно, что это не обмолвка, не недосмотр, а система. Как же это так? В чем здесь дело? Если хорошенько подумать да разобраться, то это вовсе не так трудно понять. Ведь стилизация, литературное подражание может быть чертой определенного социального характера; воспроизведение этого характера в художественном образе непременно отразит эту черту. В качестве необходимой черты образа-характера она обязательно будет находиться в необходимой связи с другими его чертами. Из всего этого вытекает, что стилизацию, литературное подражание можно и должно рассматривать как органический элемент стиля. Так и смотрит на дело Переверзев. Стилизацию народно-поэтических приемов он считает такой же необходимой принадлежностью гоголевского стиля, как и амплификацию, и алогизм, и другие приемы, потому что все они являются атрибутами образов, из которых складывается ткань гоголевских произведений. Эта мысль тянется красной нитью через всю книгу о Гоголе, но чтобы до конца ее разжевать и в рот положить, ей посвящена даже отдельная заключительная глава. Как видите, органическая точка зрения Переверзева не только не отбрасывает литературное влияние, но прямо включает в свою концепцию такие моменты, как стилизация, литературное подражание. Если Ти-

мофееву это кажется «несколько неожиданным», то только потому, что под органическим пониманием он разумеет совсем не то, что Переверзев. У него какая-то своя собственная органическая точка зрения, которую он и критикует, воображая, что критикует Переверзева. Подменяя органическую концепцию Переверзева органической точкой зрения своего собственного изобретения, Тимофеев, естественно, на каждом шагу сталкивается с «несколько неожиданными» положениями, которые кажутся ему внутренними противоречиями названной концепции, логической неслаженностью взглядов Переверзева.

В концепции Переверзева одним из существеннейших логических звеньев является понятие стиля с примыкающим к нему понятием творчества. Рассматривая художественное произведение как образ, а образ—как проекцию социального характера, неизбежно приходишь к признанию понятия стиля основной литературоведческой категорией. Проецированный в художественный образ характер всегда социально детерминирован. В определенной социальной действительности неизбежно складываются определенные образы-характеры, связь которых закономерна. Отсюда детерминированность художественных структур. Единой социальной действительностью рожденные структуры образуют единство, то, что называется стилем. В стиле и обнаруживается детерминированность, ограничение, отсутствие произвола в сфере искусства. Никто не властен выпасть из стиля, потому что никто не властен выйти из детерминированного круга образов. Именно потому, что всякий писатель вращается в заколдованном кругу образов, всем произведениям писателя свойственен общий характер, все они образуют единый стиль, единое творчество. Основа этого единства не в личности автора, а в социальной обусловленности характера, проецирующего себя в образах. Являясь проекцией единого социального характера, произведения писателя образуют единое творчество, один стиль. Этот стиль не является

только индивидуальным достоянием, не замыкается пределами творчества одного писателя. Творчество очень многих писателей оказывается родственно организованным, поскольку в его основе лежит единая социальная база, варианты единого социального характера, выражающегося в тех образах, из которых складывается система творчества каждого писателя. Понятие стиля является, таким образом, родовым в отношении творчества, а последнее—родовым в отношении произведения. Каждое произведение представляет собой единичный экземпляр одной породы — творчества; творчество образует собой породу одного и того же вида-стиля. С этой точки зрения изучить художественное произведение значит через соотнесение его к общим категориям творчества и стиля раскрыть его социальную обусловленность, потому что именно стиль является художественным эквивалентом социальной закономерности. С этой точки зрения для научного осмысления литературных явлений бесполезно копаться в личной биографии писателя, потому что не в личности писателя кроется тайна стиля. Также бесполезно копаться в так называемом «окружении», в тех явлениях, событиях, лицах, которые служили «натурой», «прототипом», моделью для художника, потому что не в них лежит реальное основание стиля. Это основание нужно искать там, где лежит источник социальной закономерности, в тех производственных отношениях, в которых складывается проецировавшийся в образах социальный характер. Такова логика органического понимания художественной литературы в концепции Переверзева. Теперь посмотрим, во что превращается и как интерпретируется эта цепь положений у Тимофеева. Начнем с положения об ограниченности творческих возможностей писателя. Мы уже видели, что она является неизбежным следствием детерминированности тех образов, из которых складываются художественные произведения. Не произволом и капризом автора определяется образный состав его творчества, и не в его власти вырваться

из детерминированного круга образов, потому что он и его образы связаны, как суб'ект и об'ект единой социальной действительности. Куда бы ни летел на крыльях творческого воображения автор, — в надзвездные эфиры или в преисподнюю, под экватор или на полюсы, в древний Рим или средневековый Париж,— он летит окруженный своими образами, всюду несет их с собой. Нет перевоплощения, о котором говорят идеалисты, есть лишь перемещение в разные планы, перелицовка, переодевание единой системы образов, детерминированных единой социальной действительностью. Таким образом, мысль об ограниченности творческих возможностей автора покоится у Переверзева на том положении его органической теории, что «основным структурным элементом художественного произведения является образ», всегда социально детерминированный. В изложении Тимофеева мысль Переверзева почему-то оказывается выводом из «психологического устремления», являющегося основным конструктором литературного произведения. Он пишет: «Выводом из того положения, что основным конструктором литературного произведения является его психологическое устремление, является положение о том, что пределы авторских возможностей ограничены его способностями к подстановке, т. е. его классовой принадлежностью. Надо сознаться, что это своеобразное марксистское шпенглерианство, это учение о замкнутых и, следовательно, недоступных друг другу стилях вызывает некоторое недоумение». Учение действительно очень чудное. Только чье же оно? Откуда взял его Тимофеев? Из работы Переверзева?—Нигде и никогда Переверзев не говорил, что «основным конструктором произведения является психологическое устремление»; нигде и никогда не говорил он, что «пределы авторских возможностей ограничены его способностью к подстановке»; нигде и никогда он не говорил «о замкнутых стилях». Выше я изложил учение Переверзева об ограниченности авторских возможностей, и там ни слова не сказано, да и

неуместно было бы говорить о «психологическом устремлении», о «подстановке», о «замкнутости стиля». Надо сознаться, что изложение учения Переверзева Тимофеевым вызывает некоторое недоумение. Своеобразное марксистское шпенглерианство от начала до конца сочинено самим Тимофеевым. Забавное поэтому впечатление налета на ветряные мельницы с опущенным забралом и копьем в руках производит отважный налет Тимофеева с забралом из цитат и остро отточенной иронией на марксистское шпенглерианство, на «это учение о замкнутых и, следовательно, недоступных друг другу стилях». Защитника этого учения, рыцаря марксистского шпенглерианства в действительности не оказывается, что констатирует, отирая с чела бранный пот, и сам Тимофеев. «Недаром, — говорит он, — сам Переверзев в статье «Достоевский и революция» пишет: «Можно сказать, что вся современная художественная литература идет по стопам Достоевского, как литература классическая шла по стопам Пушкина». Вот именно, что недаром! Зачем же было Россинанта пришпоривать и бряцать попусту оружием?

Выше я уже раз'яснял, как из учения об ограниченности авторских возможностей, о детерминированности художественного творчества вытекают такие литературоведческие категории, как «творчество» и «стиль». Детерминированность художника в том и выражается, что все его произведения образуют единое творчество, а это «творчество» в совокупности с творчеством многих других писателей образует единый литературный стиль. Поэтому исследование литературы у Переверзева всегда сводится к исследованию «творчества», «стиля». Тимофееву и это представляется «несколько неожиданным», какой-то логической неувязкой в работах Переверзева. «Переверзев, — пишет он, — сохраняет в литературоведческом арсенале такое, казалось бы, старомодное оружие, как творчество. Изгнанная за дверь темная личность автора возвращается через окно творче-

ства. Между тем, с точки зрения специфического литературного ряда, что такое об'единение произведений по признаку их принадлежности одному лицу, как не признак чисто-механический? Если личность автора не имеет влияния на характер произведения, и мы сбрасываем ее со счетов, то какой нам смысл об'единять ею произведения, несмотря на их хронологическую разобщенность, на иногда их противоречивость и т. д.? Можем же мы об'единять произведения, например, по жанровым признакам? Зачем Переверзев соединяет вместе всех, скажем, двойников Достоевского и создает из них обобщенного двойника, который стирает их индивидуальные отличия, об'ясняемые, например, различным временем их появления, а не берет героев у различных авторов, появившихся в литературе одновременно, и, следовательно, единых не биологически (автор!), а социологически?» Тимофеев недоумевает, почему Переверзев делает одно и не делает другого. Придется об'яснять, в сущности, весьма простые, элементарные вещи. Почему мы не можем об'единять произведения, напр., по признаку жанра? — Потому что произведения одного жанра могут быть глубоко чуждыми друг другу социологически, будучи в то же время социологически чрезвычайно родственными с произведениями других жанров. Группируя произведения по признаку жанра, мы вынуждены об'единять столь разнородные вещи, как роман Лермонтова «Герой нашего времени», и роман Гоголя «Мертвые души», и раз'единять столь родственные произведения, как роман «Герой нашего времени» драма «Маскарад», поэма «Демон», образующие социологическое единство. Почему Переверзев сближает произведения разобщенные хронологически, а не берет появившиеся одновременно?— Потому что хронологическая близость ровно ничего не говорит о социологической близости. Социологически единое совсем не совпадает с хронологически одновременным. Близкое друг другу в хронологическом плане может быть очень далеким и чуждым друг другу в плане социологиче-

ском. Произведения, разделенные десятилетием, могут быть социологически едины, принадлежать к одному стилю, тогда как появившиеся в один и тот же год произведения могут не иметь ничего общего, принадлежать к разным стилям. Именно поэтому разделенные десятилетием произведения одного писателя гораздо ближе друг другу, чем одновременно созданные произведения разных писателей. Роман Достоевского «Идиот» социологически и стилистически не имеет ничего общего с почти одновременно созданным романом Толстого «Война и мир», будучи в то же время одностилен и социологически единосущен с ранними повестями того же Достоевского. И дело здесь вовсе не в «биологическом единстве», не в «личности автора», как это представляется Тимофееву, а в единстве социальной базы, детерминирующей творчество, определяющей его стиль. Не потому произведения об'единяются в понятие творчества, что они созданы одним автором, а потому, что ткань их складывается из одних образов, что они обнаруживают ярко выраженное единство стиля, в котором, как было сказано, и проявляется социальная детерминированность писателя. Под творчеством Переверзев разумеет вовсе не «механическое об'единение произведений по признаку их принадлежности одному лицу», а органическое об'единение по признаку единства образов, единства стиля. Понятно, что по признаку стиля произведения разных авторов можно об'единять с таким же успехом, как и произведения одного автора. Возможно, что иные произведения разных авторов окажутся даже более близкими вариациями одного стиля, чем произведения одного автора. Дело от этого не меняется. Произведения одного автора не перестают быть явлениями одного стиля и не только могут, но и должны группироваться вместе независимо от их хронологической разобщенности. Практически выделение из безграничного моря литературы стилистически единосущных явлений удобней всего начинать именно с об'единения произведений, вышедших из-

под пера одного автора, так как здесь стилистическая однородность сразу бросается в глаза. Вот почему Переверзев «соединяет вместе всех двойников Достоевского, не считаясь с различным временем их появления», а не берет героев у разных авторов, появившихся в литературе одновременно. Вот почему, «сбрасывая со счетов» личность автора, Переверзев об'единяет ее произведения, несмотря на их хронологическую разобщенность, в единое творчество. Никакой апелляции к личности автора здесь нет. Только исключительная несообразительность Тимофеева заставляет его думать, что «изгнанная за дверь темная личность автора возвращается через окно творчества», когда именно через это окно видишь, как стушевывается личное перед социальной обусловленностью. В руках Переверзева даже «такое, казалось бы, старомодное оружие, как творчество», оказывается убийственным для «личности автора». Только недогадливостью Тимофеева об'ясняется также тот факт, что, наткнувшись «несколько неожиданно» у Переверзева на «творчество», он пустился по этому поводу в ехидное хихиканье. «Вообще говоря, — пишет он в примечании, — мы все время, как дети, слышали постоянное и строгое «нельзя». Влияние — нельзя! Идеология — нельзя! Личность автора — нельзя! Окружение — нельзя! Творчество... и вдруг «можно»! Почему же там нельзя, а здесь можно, и где principium divisionis? У Аверченко есть рассказ о девочке, которая была настолько уверена в непогрешимости старших, что даже когда кресло, в котором сидел ее брат, загорелось от попавшего в войлок окурка, она подошла и робко спросила: «Гаврила, а Гаврила! Это так надо, чтобы кресло горело?» Как и эта девочка, мы также можем спросить: «Это так надо, чтобы было творчество?» Я не знаю, хихикала ли глупенькая девочка Аверченко, задавая свой вопрос Гавриле. Наверное, нет. Она девочка бесхитростная, и обратилась к Гавриле в полной уверенности, что он решит ее сомнение. Тимофеев считает себя неизмеримо

умнее этой девочки, гораздо умнее всяких Гаврил, вопрошает, иронизируя и с полной уверенностью, что Гаврила останется в дураках. Предоставляю самому читателю решить, кто же в действительности умней: девочка Аверченко или Тимофеев? Раз'яснить глупенькой девочке Аверченко, что «это так не надо, чтобы кресло горело», для Гаврилы, конечно, не представляло большой трудности. Как видел читатель, не большей трудностью было для Переверзева раз'яснить ехидному подобию этой девочки, в каком это смысле «влияние—нельзя», «идеология—нельзя», почему «личность автора — нельзя» и в то же время «это так надо, чтобы было творчество». Среди разных «нельзя», взятых Тимофеевым под сомнение, было еще «окружение». Он недоумевает, почему это «окружение — нельзя». Я еще не посчитался с этим недоумением, и Тимофеев может вообразить, что я обошел его недоумение потому именно, что здесь-то как раз и «таится погибель моя». Придется специально заняться и этим недоумением, чтобы показать, что раз'яснение его не труднее, чем ответ на все другие недоуменные вопросы, поднятые Тимофеевым. Выше мы говорили, как Переверзев приходит к выводу о бесплодности введения в поле зрения литературоведа «внелитературного окружения», т. е. фактов и явлений культурно-исторического процесса, с которыми пересекаются и взаимодействуют литературные факты. Этот вывод обязателен для того, кто рассматривает художественное произведение как образ, как проекцию социального характера. Ведь социальный характер возникает не из взаимодействия литературных явлений с другими явлениями культурно-исторического процесса. Социальный характер — это поведение человека, обусловленное положением его в производственном процессе. Социальная обусловленность характера коренится в закономерности производственного процесса, а не в окружении. Стало быть, и об'яснения характера нужно искать в изучении производственных отношений, а не в изучении «окружения»,

культурно-бытовой среды. Об'яснить данный характер—это значит найти то положение в производственном процессе, из которого с необходимостью вытекает наблюдаемая система поведения, наблюдаемый характер. Но это вовсе не значит найти его «окружение», соотнести его с соответствующей социальной средой, обладающей тем же характером. Констатировать, что данный характер находится в окружении многих подобных ему характеров, образующих единую среду, совсем не значит об'яснить, откуда взялся самый характер. Самое хорошее знание «окружения», «среды» ровно ничего не дает для уразумения характера, а значит, и его проекции — образа. Однако Тимофеев не в силах представить себе об'яснение образа в иной форме, чем соотнесение его с социальной средой, с внелитературным окружением. Он думает, что и Переверзев, настаивая на бесплодности при об'яснении литературных явлений апелляции к окружению, к среде, понимает под об'яснением соотнесение литературного образа с соответственной средой. Это хоть кого может привести в «некоторое недоумение»: как можно соотносить с тем, чего не знаешь? Тимофеев так и пишет: «Соотносить результаты исследования текста с его определителями невозможно без аналогичной их проработки, и отвод исследования всех окружающих текст моментов по существу является только чисто-словесным». На практике, оказывается, Переверзев, в полном противоречии со своей теорией, «все время исходит из прекрасного знания как той среды, к которой автор относит своего героя, так и той, к которой он действительно принадлежит, благодаря чему он и получает возможность разоблачить тех или других самозванцев». Может быть, Тимофеев и прав, что у Переверзева есть «прекрасное знание среды», но что он из этого знания исходит в социологическом анализе художественных образов, «разоблачая тех или других самозванцев», — это глубокое заблуждение. Не из знания среды, а из знания логики об'ективного развития производствен-

ных отношений, из которой выводятся черты данного в образе социального характера, исходит Переверзев. Он видит об'яснение образа-характера не в соотнесении его со средой, а в раскрытии той закономерности производственного процесса, из которой вытекает как необходимое следствие поведение данного характера. Устанавливая социогенезис поведения того или иного образа, Переверзев говорит не о том, что так вели себя в той или иной социальной среде, а о том, что так должен вести себя человек, занимающий в производственных отношениях именно такое, а не иное место. «Для того, напр., чтобы показать буржуазность семьи Адуева, — пишет Тимофеев, — нужно обладать очень хорошим знанием дворянского быта того времени (знать, укладывали ли дворянки белье своих уезжающих сыновей, чтó они при этом говорили и т. д.), что и обнаруживает Переверзев». Совсем не этим нужно обладать, и совсем не это обнаруживает Переверзев. Переверзев обнаруживает, что так, как держат себя Адуевы, не могли держать себя люди, занимавшие место хозяев в дегенерирующей поместно-крепостнической системе производства, но что так могли и должны были держать себя представители разрывающей путы патриархализма денежной буржуазии. Переверзев только посмеялся бы над тем, кто вздумал бы доказывать несостоятельность его трактовки Адуева ссылкой на то, что он знает помещиков, державших себя в жизни так же, как Адуевы. Он потребовал бы, чтобы ему доказали необходимость такого поведения, раскрыли в нем об'ективную логику помещичьего быта. Только потому, что Тимофеев вложил в теорию и практику социологического анализа Переверзева совсем не тот смысл, какой они имеют в действительности, он и нашел у него противоречие между теорией и практикой, и не сумел уяснить себе, почему и в каком смысле «окружение — нельзя». Мне остается сказать еще несколько слов о неточностях моих социологических интерпретаций, которые, по мысли Тимофеева, лиш-

ний раз подтверждают, как опасно игнорировать «окружение».

Неточность первая. «Давая социологическое прикрепление героев Гончарова, Переверзев пишет: «Все гончаровские неудачники вышли из крупнобуржуазной среды... Группа дельцов — это все та же среда — среда зажиточного мещанства». В книге же «Творчество Достоевского» он писал: «Под мещанством я разумею общественную группу, входящую в состав так называемого среднего или третьего сословия, специфически характеризующуюся тем, что она живет личным трудом, совмещая в себе хозяина и работника. Это — городская группа трудящихся водиночку, от ремесленника до людей интеллигентных профессий включительно. Группа весьма неустойчивая, то разживающаяся, то бедствующая и падающая на дно». Процитировавши эти два места, Тимофеев добавляет: «При всем благожелательном отношении к этим цитатам мы не можем, сопоставив их, не почувствовать некоторой нечеткости и двойственности социологической интерпретации гончаровских героев». Изумительно тонкое чувство у Тимофеева! Я вот еще раз перечитал обе цитаты, усиленно стараясь почувствовать «нечеткость и двойственность социологической интерпретации», и не почувствовал. Как будто бы все очень четко: герои Достоевского вышли из бедного, упадочного мещанства, герои Гончарова — из разжившегося, торжествующего мещанства. И то, и другое входит в состав третьего сословия, представляет разные слои буржуазии. Все это построено на элементарных категориях социологии, в которых до сих пор никто не чувствовал ничего нечеткого и двойственного. Не обманывает ли Тимофеева его чувство? Не мерещится ли ему двойственность там, где нет ничего двойственного? У нас есть все основания думать, что под сомнение нужно брать не элементарные социологические категории, а Тимофеева, которому, как известно, свойственно плутать даже между трех сосен, громоздить недоумение на недоумение

вокруг самых ясных вещей. Таким же блужданием в трех соснах является критика другой нечетности и противоречивости социологических суждений Переверзева, выкопанной неугомонным путаником из книги о Достоевском. Тимофеев «опять испытывает некоторое недоумение». «В самом деле, в какой мере имело отношение упадочное мещанство, явившееся социальной базой творчества Достоевского, к тому под'ему, который характерен для 80-х гг.? Какое могли иметь отношение к тому «интенсивному развитию буржуазных отношений в России», о котором говорил Переверзев, эти упадочники? Каким образом, какими путями могла притти общественная группа, стоящая на под'еме, крепко вросшая в покоряющуюся ей действительность, к тому, чтобы литературный стиль для отображения этого своего под'ема взять из другой социальной группы, характеризующейся совсем обратным чертами, и сделать представителя этой группы — Достоевского — центральной фигурой и вдохновителем новой художественной литературы?» Само собой разумеется, что никаким образом и никакими путями этого не могло быть, и совсем не об этом говорится в книге Переверзева. То же, о чем идет речь у Переверзева, что могло быть и, несомненно, было в действительности, заключается в следующем. Интенсивное развитие буржуазных отношений ликвидировало дворянство и выдвинуло на передний план третье сословие, частью которого, как было сказано, является и упадочное мещанство. Вместе с тем интенсивное развитие буржуазных отношений сопровождалось усиленным ростом упадочного мещанства в составе третьего сословия. Для человека, имеющего даже элементарное представление об экономике буржуазного общества, это не нуждается в об'яснении. Поскольку третье сословие выдвинулось на авансцену общественной жизни, в центре общественного внимания оказались проявления жизни и сознания именно этого сословия. А поскольку в пределах третьего сословия усиленным темпом росло упадочное ме-

щанство, постольку доминирующее значение приобретали проявления жизни и сознания упадочного мещанства. Вот те два взаимно друг друга дополняющие процесса, скрещением которых в 80-х гг. Переверзев об'ясняет исключительное влияние Достоевского, падающее на эти годы, и преобладающую роль стиля упадочного мещанства в конце XIX в. Популярность Достоевского Переверзев об'яснил тем, что этот гений упадочного мещанства в 80-е гг. попал в полосу интенсивного роста этой упадочной группы. Тимофеев же ухитрился понять дело таким образом, что, по-Переверзеву, «центральной фигурой и вдохновителем новой художественной литературы Достоевского сделала общественная группа, стоящая на под'еме». Туговат на понимание Тимофеев! Курьезней всего, что, ничего не понявши в концепции Переверзева, Тимофеев в заключительной части своей статьи дает «некоторое об'яснение методологических неясностей и противоречивостей» названной концепции. В виду того, что при ближайшем рассмотрении никаких неясностей и противоречивостей не оказалось, позволяю себе обойти молчанием «некоторое об'яснение» Тимофеева. Думаю, что никто не посетует на меня за это. Я уже и без того слишком долго задержался на статье Тимофеева. Полагаю, впрочем, что это было полезно и даже необходимо сделать хотя бы только для того, чтобы «подчеркнутое уклонение Переверзева от какой бы то ни было теоретической схематизации процесса литературоведческого анализа» впредь не служило поводом для критиков «к самостоятельному извлечению из его работ их теоретических предпосылок», которое всегда таит в себе опасность всяческой путаницы и недоразумений. Признаюсь, я предпочел бы схематизировать, пройдя более долгий путь конкретного историко-литературного исследования. Но раз обстоятельства складываются таким образом, что без меня схематизируют, лучше самому схематизироваться. А то, судя по Тимофееву, так схематизируют, что добрым людям в глаза смотреть станет неловко.

А. Г. Цейтлин

СЮЖЕТИКА АНТИНИГИЛИСТИЧЕСКОГО РОМАНА

I

Существуют три основных метода художественного отображения действительности, три способа отбора нужного материала реалий.

Первый из них приводит писателя к п о в с е д н е в н о м у. Жизнь воссоздается в наиболее обычных и характерных эпизодах, в ее мерном течении. Автор повествует об устойчивом, повторяющемся, типичном. Перед читателем расстилается невозмутимая гладь быта.

«Норма жизни была готова и преподана им родителями, а те приняли ее, тоже готовую от дедушки, а дедушка—от прадедушки с заветом блюсти ее целость и неприкосновенность, как огонь Весты. Как что делалось при дедах и отцах, так делалось при отце Ильи Ильича, так, может быть, делается еще и теперь в Обломовке. О чем же им было задумываться и чем волноваться, что узнавать, каких целей добиваться? — Ничего не нужно: жизнь, как покойная река, текла мимо них; им оставалось только сидеть на берегу этой реки и наблюдать неизбежные явления, которые по очереди, без зова представали пред каждым из них.

И вот воображению спящего Ильи Ильича начали, также по очереди, как живые картины, открываться сначала три главные акта жизни, разыгрывавшиеся как в его семействе, так и родственников и знакомых: родины, свадьба, похороны. Потом потянулась пестрая процессия веселых и печальных подразделений ее: крестин, именин, семейных праздников,

заговенья, разговенья, шумных обедов, родственных с'ездов, приветствий, поздравлений, официальных слез и улыбок» [1].

Нетрудно видеть, что бытовая экспозиция Обломовки продиктована социальными свойствами материала. Перед нами — буржуазное гнездо в сонной дореформенной провинции. Капитализм еще не нарушил патриархализма семейного уклада. Классовое бытие зажиточного мещанства воспроизведено здесь во всей устойчивости его повседневных форм.

В противоположность этому методу изображения действительности в быту другие писатели обращаются к исключительному. Обыденные, повседневные эпизоды остаются в стороне. В центре авторского внимания оказываются происшествия острые, сложные, чреватые многочисленными последствиями. Безбрежное море действительности изображено в состоянии не штиля, а жестокого шторма. Место быта занимают события.

«Последние полчаса были настоящим разгромом; поражение становилось все ужаснее и обращало толпу в беспорядочное бегство. После полного доверия, слепого увлечения наступила реакция страха, все бросились продавать, пока еще было время. На корзину посыпался град ордеров на продажу, бланки падали дождем; эти громадные пакеты бумаг, брошенные на рынок без всякого благоразумия, ускоряли понижение, превращая его в настоящее крушение. Курсы упали до 1 500, потом до 1 200, потом до 900. Покупателей больше не было, поле битвы опустошено и усеяно трупами. Три котировщика, возвышавшиеся над темной толпой сюртуков, словно пересчитывали и составляли списки мертвецов» [2].

Изображение парижской биржи требовало от Зола соответствующих приемов повествования. События, одно важ-

---

[1] И. А. Гончаров — «Обломов», I ч., гл. IX: «Сон Обломова».

[2] Эм. Зола — «Деньги». Соч., изд. «Просвещение», т. XVII, стр. 468.

нее другого, потрясают этот очаг финансового капитализма. План организации «Всемирного банка», гениально задуманный Саккаром, рухнул. Концерн миллиардера Гундермана оказался победителем. Биржа в панике, курс акций «Всемирного банка» катастрофически снижается. Изображение всего этого урагана событий требует авантюрной сюжетики

Третий способ использования жизненных реалий приводит художника к психике его героев. На этот раз доминируют не бытовой уклад персонажей, не события, взрывающие этот бытовой уклад своей необычайностью. Центр тяжести сюжетосложения — в переживаниях героя, в особенностях его психических реакций на внешние возбуждения. Действительность показана в сложных преломлениях психики.

«В это мгновение моя голова так ясна, что, не уставая, я могу думать тончайшие мысли. В то время как я лежу в таком положении и скольжу взглядом по груди и ногам, я замечаю вздрагивающее движение, которое делает моя нога при всяком биении пульса. Я полуприподнимаюсь и смотрю на ноги и переживаю в эту минуту фантастическое и странное настроение, которого я раньше не знавал. Тонкий, поразительный толчок сообщился моим нервам, пронизывающий их, как световое содрогание. Взглядывая на свои башмаки, я как бы встречал хорошую знакомую или получал обратно какую-то оторванную часть самого себя; чувство воссоединения трепещет в моей душе, глаза наполняются слезами, и я ощущаю мои сапоги, как тихий звон, несущийся ко мне. «Слабость!»—строго сказал я самому себе и, сжав кулаки, повторил: «слабость!» [3].

Художник мелкобуржуазной норвежской интеллигенции тему голода разрабатывает в новом аспекте. Бытовой уклад голодовки и те происшествия, которые с ним так часто связываются, здесь второстепенны. Центр тяжести повество-

---

[3] Кнут Гамсун—«Голод». Соч. СПБ. 1910, т. II, стр. 61.

вания — в утонченных переживаниях испытывающего приступы голода интеллигента. Сюжет романа психологичен.

Эта классификация условна и приблизительна. Немногие произведения мировой литературы — плод чистого беспримесного психологизма, хотя именно такова, напр., «Люсьена» Жюля Ромэна. Для того, чтобы указать чисто-авантюрные романы, нам пришлось бы, пожалуй, спуститься в недра бульварной беллетристики, обратиться к творениям Ксавье де-Монтепена и Понсон дю-Террайля. В огромном большинстве случаев сюжетика синкретична. Компонирование повествования достигается комбинированным употреблением всех трех методов сюжетосложения. Разнятся лишь внутренние соотношения, варьируются только пропорции. И в этом смысле можно говорить о преобладании одного из планов над другим, об его доминанте, о большей его конструктивной роли.

Однако триада сохраняет свое значение в качестве общей схемы. Деление это не ново: французские литературоведы, напр., привыкли различать comédie des moeurs, comédie des caractères и comédie d'intrigue. «Комедия нравов» основана на изображении бытового уклада данной среды. «Комедия характеров» — иначе говоря, изображение человеческих переживаний, темперамента, страстей и пр. «Комедия интриги» создается быстрой сменой событий, забавным их сцеплением, неожиданными коллизиями и т. д. Психологизм, авантюра и бытопись и здесь играют ту же роль основных сюжетных категорий.

II

Нетрудно заметить, что каждый из этих способов отбора жизненных реалий в то же самое время оказывается особым укладом развертывания поэтических образов. Первым способом экспозируются типические и повседневные с о с т о я н и я человека, второй — обрисовывает его п о с т у п к и, третий — приводит к п е р е ж и в а н и я м. Давая изобра-

жение человеческих состояний, переживаний и поступков, эти три творческих метода, в сущности, исчерпывают всю возможную динамику образа.

Поскольку сюжетом произведения является общая схема поведения персонажей, постольку мы получаем здесь возможность продиференцировать три общих способа сюжеторазвертывания. Когда писатель изображает своих героев в статичных, повседневных состояниях,—перед нами идеальный случай бытового повествования. Когда рассказ ведется об исключительных событиях в жизни героев — повествование становится авантюрным. И, наконец, когда автор центром внимания избирает анализ душевных переживаний, повествование изображает явственные особенности психологизма. От того, что́ в образах данного произведения (и в особенности в героях его) доминирует, что́ им, в силу их социального генезиса, свойственно,—зависит выбор сюжетной манеры.

Покажем это на примере «Обломова». В образе Ильи Ильича, несомненно, доминируют мотивы психологического порядка. Роман, в сущности, является повествованием о душевной трансформации Обломова. Заботы о квартире, мечты о «деревне», полная сомнений и страхов любовь к Ольге Ильинской, тяжелые последствия их разрыва, новое покойное чувство к Агафье Матвеевне — вот этапы психологической динамики образа. «История Ильи Ильича — не прогресс в направлении культурности, а культурная деградация последовательного угасания и отмирания брошеных в его душу семян культурности. Изображение этой деградации и этого угасания, изображение движения от европейского сюртука к азиатскому халату составляет главную цель художника в «Обломове» [4].

Повествовательная функция Захара, напротив, бытовая. Существо образа неотрывно от прозаических деталей обло-

---

[4] В. Ф. Переверзев—«Социальный генезис обломовщины». «Печать и революция», 1925, кн. II.

мовской повседневности, от лежания на печи, постоянного битья посуды и неряшливой внешности. Связь с социальной средой определяет его глубокую тягу к патриархальному быту. «Захар любил Обломовку, как кошка свой чердак, лошадь — стойло, собака — конуру, в которой родилась и выросла. В сфере этой привязанности у него вырабатывались уже свои особые, личные впечатления. Напр., обломовского кучера он любил больше, нежели повара, скотницу Варвару — больше их обоих... Тараску-буфетчика он терпеть не мог; но этого Тараску он не променял бы на самого хорошего человека в целом свете потому только, что Тараска был обломовский». В развертывании образа Захара нет ни психологизма, ни авантюрности. В Обломовке, с которой так органически связан Захар, нет места ни исключительным происшествиям, ни сколько-нибудь сложной психической деятельности.

Штольц противоположен и Захару, и Обломову. Гончарову плохо удается воссоздать психологические переживания Штольца, он показывает его вне бытового окружения, вне деловых связей, столь характерных для этого предпринимателя и акционера промышленных компаний. Не в этом сюжетная функция образа. Штольц полон энергии, всегда в движении, он все время толкает вперед Илью Ильича, беспрерывно борется с обломовской инертностью. Роль Штольца авантюрна: он знакомит своего друга с Ольгой, заставляет его ехать за границу, избавляет от мошеннического договора с Пшеницыным и т. д. В условиях обломовского существования Штольц ни в каком ином плане развертываться не мог.

Так социальный генезис образов гончаровского романа определяет их сюжетную роль. Доминанты Обломова, Захара, Штольца обусловлены внутренними свойствами их классовой психики, условиями их социального бытия. Сюжет — не более как средство раскрытия поэтического образа, реализация тех потенций, которые заложил в него класс. Раз опре-

делив сущность характера, мы тем самым предугадываем общую направленность его сюжетного развертывания.

III

Поскольку всякий метод сюжетосложения питается (через образ) классовой психологией социальной группы, поскольку бытовизм, авантюризм и психологизм являются тремя такими методами, постольку становится возможным социологическое изучение сюжетики. Нельзя ли в пределах данной исторической эпохи установить социальные причины, которые заставляют автора тяготеть к одному из этих планов, делать его доминирующим, конструктивным? Такие задания почти не ставились в социологической поэтике, которая была преимущественно занята анализом «характеров» и внешних стилистических форм. Здесь всего сильнее формалистические приемы изучения сюжета, как субстанции.

Проблема исключительно сложна; одних теоретических построений, конечно, недостаточно. Здесь более, чем где-либо, необходимо изучать конкретный материал литературных движений. Вопрос решится тогда, когда феноменологический анализ докажет зависимость сюжета от классовой психологии, в произведении закрепленной, и вскроет механику этих зависимостей.

Наше дальнейшее изучение целиком строится в феноменологическом плане. Набросанные выше положения мы проверим на материале нескольких наиболее характерных произведений антинигилистической литературы. Нашим материалом будут соответствующие произведения Тургенева, Писемского, Клюшникова, Лескова, Крестовского и Маркевича. Их романы все тенденциозны, все разнородны по классовому генезису и по идеологическим устремлениям. Это обстоятельство облегчает задачу, позволяя оперировать социологическими сопоставлениями и параллелями. Существовали ли в недрах антинигилистической беллетристики

три основные типа сюжетосложения? Соответствовали ли они особенностям той классовой психологии, которая в них была закреплена? Было ли здесь внешнее и случайное совпадение или глубокая зависимость сюжетной манеры от питавшей ее классовой психоидеологии?

IV

Буржуазия и поместное дворянство являлись создателями и потребителями антинигилистической литературы. Разнородность их классовой психологии, глубокое несходство вкусов, разное идеологическое отношение к нигилизму определили направление повествовательных русел. Их сюжеты можно разделить на три группы.

Первую составят «Отцы дети», «Новь», «Марево» и «Вне колеи». Классовая база этих произведений — поместное дворянство 60—70-х гг. Материальный достаток варьируется: у Тургенева представлено среднее дворянство, у Клюшникова — мелкое; но его психологическая настроенность в целом ряде пунктов однородна. Нигилизм не является об'ектом сочувствия обитателей этих усадеб, но отсюда было далеко до отрицательного к нему отношения. В семьях Горобцов, Базаровых, Кирсановых нет и не может быть оголтелой критики разночинского движения. Пред нами — наиболее культурные и интеллигентные представители поместья. Они в какой-то мере с ним связаны. Недаром Инна Горобец так любовно чтит память своего отца, причастного к венгерскому восстанию, недаром Николай Петрович Кирсанов в целом ряде пунктов соглашается с сыном, ревнивым адептом нового учения. Этой социальной группировке по самой ее природе не пристало огульное обличение нигилизма. Критика его осторожна и тонка.

Они не представляли нигилистов злодеями, разрушающими устои русского государства, так как не верили в их особую опасность (Клюшников, Орловский) и, с другой стороны, не питали к этим устоям особой симпатии (Тургенев).

Они не ставили им в упрек и демагогических методов, делая революционеров суб'ективно искренними. В центре внимания Орловского не Нерадович, а Надя Ольшевская, Клюшникова интересует не столько эманципированная Верочка, сколько оригинальная и обаятельная Инна. Тургенева занимают не Губарев и не Ситников, а Базаров и Нежданов. В большинстве—это нигилисты особые, выходцы из дворянских усадеб, лучшие элементы класса. Тургенев, Клюшников, Орловский постоянно исходят из этого воззрения, тем самым определяя наполнение своих образов. Они предпочитают итти путем психологического анализа, ближе всего соответствующим их классовой принадлежности. Их герои — слабые, сомневающиеся в себе нигилисты. Таков Базаров с его ожесточенной критикой самого себя в конце романа, такова Инна, томящаяся в психологически и идейно чуждой ей семье Горобцов, такова Надя, уже разочаровавшаяся в учении фанатика Нерадовича, таков всего более незаконорожденный сын сановника, Нежданов, народник, не знающий народа и начем с ним не связанный. В этой пропасти, отделяющей героев от «народа», в их личной интеллигентности, в неспособности действовать, стать деятельными участниками движения и заключается суть переживаемой ими драмы. Неудачи Инны, Нежданова, Нади Ольшевской обусловлены утопичностью их целей, шаткостью их революционных методов.

Эти авторы не обличают нигилистов, а изучают патологические стороны их психики. Причину неудач они ищут в психологической раздвоенности героев. Мотивы, которыми данные образы развертываются,— это волевая слабость, утопичность теорий, неверие в собственные силы. Такое наполнение образа требует себе соответствующих путей развертывания. Поскольку Базаров, Нежданов, Инна и Надя поставлены в центр повествования, сюжетный строй указанных романов должен впитать в себя особенности психологизма. Их эпизоды посвящены истории перерождения героев

(Нежданов), росту пассивности, отказу от поставленных ранее революционных целей, разочарованию в себе, осознанию краха. Эти мотивы доминировали в фабулистике «Марева» и «Нови» и составляли их сюжетное ядро. Развернуть их — значило пойти по пути психологического повествования.

Нами было уже установлено, что зерно сюжета «Отцов и детей» — в мотиве базаровского разочарования. Тургенев не сохраняет до конца той монолитности, которая характеризует этот образ в начале романа. Пребывание Евгения у Одинцовой знаменует начало его перерождения. Сначала процесс идет в любовном плане, затем он расширяется в экклезиастических размышлениях Базарова в саду. Но предельной остроты этот мотив достигает в предсмертном разговоре с Анной Сергеевной («нужен я России? Нет, видно, не нужен»). И поскольку жизнь Базарова является магистралью сюжета, постольку его переживания играют определяющую роль в «Отцах и детях». Памфлетная насыщенность «Дыма» мешает Тургеневу развернуть там мотивы разочарования. Но все возможности сделать таким, напр., энтузиаста Бамбаева налицо.

Зато исключительной остроты психологизм достигает в «Нови». Нежданов сделан гамлетиком, человеком, разочаровавшимся в народе и в собственных силах. Все происходящее только углубляет в нем это разочарование. Как Базаров, так и Нежданов изолированы. Первый выведен вне какого-либо окружения студентами столичных кружков, второй сторонится от своих товарищей по революционной организации. В них обоих сквозь оболочку и нигилиста-народника легко прощупывается дворянская психология «лишних людей».

В романах Тургенева слабо развиты авантюрные эпизоды. Более значительную роль события играют только в «Мареве» Клюшникова, где они выдвигаются самым характером изображаемой действительности. Польское восстание, зани-

мающее всю третью часть «Марева», не могло быть обойдено никоим образом. Но у Клюшникова польское восстание — только фон для углубленных переживаний его героини. Тоска Инны и переживания влюбленного в нее Русанова явственно доминируют. У Орловского развернут процесс перерождения Нади Ольшевской. Она уже разочаровалась в нигилизме, но все еще «вне колеи», все еще не освободилась от психологической зависимости от Нерадовича. Дмитрий любит ее, как Русанов любит Инну, и в фабуле «Вне колеи» эти мотивы любовной истории являются основными; с ними не могут в этом сравниться ни выстрел Гондзеевского, ни пожар дома, ни арест Нади. В «Отцах и детях» имеются два происшествия: дуэль Базарова с Павлом Петровичем и смерть Базарова. Но с первой снят традиционный ореол дуэли за женщину, и некоторые ее моменты не лишены пародийности. Что же касается смерти, то это событие дано в окружении психологических эпизодов (переживания старика, разговор Евгения с Анной Сергеевной, наконец, заключительная сцена эпилога — Базаровы на могиле сына). Нечего и говорить о том, насколько незначительно влияние авантюрной манеры в «Нови». Деятельность Нежданова до встречи с Синягиным не показана вовсе. Единственный «авантюрный» эпизод — пропаганда в кабаке — психологизируется кратким сообщением Павла, острыми и мучительными воспоминаниями Нежданова и волнением Марианны. Неждановы не действовали и неспособны были действовать. Энергичные фанатики-нигилисты — герои не тургеневского романа. Писатель равнодушен к тем, кто не представляет для него психологического интереса. Вспомним Пимена, Машурину и в особенности ироническое сообщение о Кислякове. «Молодой пропагандист в своих письмах толковал постоянно о себе, о своей судорожной деятельности; по его словам, он в последний месяц обскакал одиннадцать уездов, был в девяти городах, двадцати селах, пятидесяти трех деревнях, одном хуторе и восьми заводах; шестнадцать ночей провел

в сенных сараях, одну—в конюшне, одну—даже в коровьем хлеве (тут он заметил в скобках с нотабене, что блоха его не берет); лазил по землянкам, по казармам рабочих, везде поучал, наставлял, книжки раздавал и налету собирал сведения; иные записывал на месте, другие заносил себе в память по новейшим приемам мнемоники; написал четырнадцать больших писем, двадцать восемь малых и восемнадцать записок (из коих четыре карандашом, одну кровью, одну сажей, разведенной на воде), и все это он успел сделать потому, что научился систематически распределять время, принимая в руководство Квинтина Джонсона, Сверлицкого, Каррелиуса и других публицистов и статистиков (гл. XVII).

Попробуем вкратце охарактеризовать сюжетную технику этой группы романов (отвлекаясь от индивидуальных особенностей каждого): a) в начале повествования обычны аналитические экспозиции главных образов, имеющих целью ознакомить читателя с психологическим генезисом героев. Вспомним прошлое Нежданова («Новь») и раннюю нигилистическую деятельность Ольшевской («Вне колеи»); b) психологическая мотивированность завязки. В «Отцах и детях» ею нужно считать первые идеологические споры «отцов» и «детей» за завтраком; в «Нови» — об'яснение Нежданова с Марианной; в «Мареве» — игру Инны с Русановым и увлечение ее Бронским; во «Вне колеи» — переживания Нади при вести о приезде Нерадовича; c) немногочисленность бытовых «междудействий» (Zwischengeschichte), обычно тормозящих поток сюжета. Там, где эти Zwischengeschichten имеются, они почти всегда связаны с основной сюжетной магистралью. Так, визит к Фомушке и Фимушке мотивирован Паклиным: «Вот вы, господа, собираетесь теперь на великое дело, — быть может, на страшную борьбу... Что бы вам, прежде чем бросаться в эти бурные волны... Окунуться в стоячую воду? — перебил Маркелов. — А хотя бы и так». В романе Орловского пространные сцены земских выборов

подчеркивают «охранительские» черты в образе Дмитрия и косвенно отражаются на судьбе Наденьки; d) повествование развертывается классическим параллелизмом двух любовных пар. Этот композиционный прием ведет свой генезис от пушкинского «Онегина» и широко реализуется в дворянском романе («Отцы и дети»: Аркадий и Катя, Базаров и Вера. «Марево»: Инна и Русанов, Юлинька и Бронский. «Вне колеи»: Дмитрий и Надя, Володя и Женечка); e) поскольку действие происходит в помещичьих усадьбах, все эти романы изобилуют пейзажными зарисовками. Мечтательность, любовная тоска и меланхолия действующих лиц требуют для полного раскрытия введения пейзажного фона. Так, Аркадий, споря с Базаровым, с наслаждением созерцает Марьинский сад. В «Мареве» пейзаж обрамляет переживания Русанова и Инны и сопутствует действию (часть I: «Тишь да гладь», глава III: «Родник замутился»): «Инна села к веслам и задумчиво глядела, как ветер качает черные султаны аира, пошлепывает листьями кувшинок и вдруг подернет воду серебристою зыбью... Горловая спазма стеснила ей дыхание, она опустилась на сырую траву и громко, истерически хохотала. Испуганная цапля с пронзительным криком вылетела из камышей, галки отозвались в роще тревожною перекличкою. Русанов проезжает мимо горобцовского хутора, на котором еще недавно жила его Инна... Хлеб давно был убран, грузно-желтые жнивья глядели бритым затылком негодного рекрута, в сереньком небе белесоватым пятном сквозило солнце, раздавалось унылое курлыкание журавлей; они, чуя холода, тянули в вирей, ветер гнал по степи шар перекати-поле... Холодна и неприветлива показалась эта сторона Русанову...» Такими эмоционально окрашенными, лирически обрамленными пейзажами изобилует и «Вне колеи»; f) кульминационный момент развития действия имеет в своей основе психологический конфликт. В «Отцах и детях» такой кульминацией служит первое об'яснение в любви Базарова Одинцовой. В «Нови»—

ночное бегство Марианны и Нежданова из дома Сипягиных (в письме Силину углубляются мотивы разочарования — симптомы будущей развязки). В «Мареве» — разрыв Инны с Русановым, выдержанный в драматических тонах; g) еще большим приоритетом психологизма характеризуется финал.

В «Отцах и детях» — это печальные мотивы стариков Базаровых на могиле сына, в «Мареве» — грустные впечатления возвратившегося на родину Русанова. «Старый слуга долго еще стоял за дверью, вглядываясь в грустно-заботливое лицо своего питомца, покачал седою головой и пошел в раздумьи насчет такой перемены в прежнем веселом Володеньке. А Русанов подошел к окну и глядел на новопостроенные дома, на поновленные старые. На одном из них пестрела только что намалеванная вывеска; по улице протянулась фура переносного газа; прошел какой-то чиновник в неизвестной ему форме; пьяный фабричный лежал на тротуаре в патриархальной простоте и невинности... И это конец? — Нет... Что ж будет дальше? Кто знает? Мы по крайней мере менее всех...» У Орловского финалом служат грустные переживания осиротевшего Дмитрия (сильно напоминающие собой аналогичные переживания Лаврецкого). «Он покинул Белые Столбы без чувства горечи к брату. Пусть молодая, удавшаяся жизнь сменяет безвременно разрушенное счастье, как в природе новая жатва приходит на смену той, которую побило морозом... Дмитрий как бы встрепенулся, оглядывая поля и дорогу, теперь уже ярко облитые светом месяца. Все как бы выступило из мрака, и неясные очертания деревьев и усадьбы, грустно встречавшиеся за несколько часов перед тем, провожали его теперь, сплошь облитые серебристым блеском. На душе его стало легко. Он сказал себе, что и сама ночь продолжается не вечно. Заря наступает и в жизни и в природе, и благо тому, кто не терял в нее веры, кого она застанет готовым к дневному труду!»

Этот беглый анализ подтверждает правильность наших прогнозов. Перечисленные выше романы построены в одном сюжетном плане. Психологизм играет в них доминирующую роль, везде главенствуя над авантюрой и бытописью. Сюжетика по преимуществу питается психологическими переживаниями героев. Их настроенность отличается интимностью, глубиной. Ей свойственны мотивы меланхолии, мечтательности и грусти. Переживания эти были социально детерминированы: они принадлежали обитателям культурной усадьбы, представителям независимого и интеллигентного барства. Повествование о героях этой социальной среды требовало психологизма, и Тургенев, Клюшников, Орловский развернули свои сюжеты именно в этом направлении.

V

Характерными представителями второго сюжетного потока в антинигилистической беллетристике надо считать Лескова и Писемского. В противоположность Тургеневу социальная база их творчества — не в усадьбе, а в провинциальном городе. «Взбаламученное море» и «Некуда» питаются настроениями провинциальных групп третьего сословия, патриархальной буржуазии, мелкого служилого дворянства (все творчество Писемского), провинциального духовенства (идеализация его в «Соборянах») и т. д.

Трактовка темы нигилизма существенно видоизменена. Между патриархальной провинцией и столичным движением лежала пропасть. Движение для этих социальных группировок было непонятно и неприемлемо. Идейные связи с революционными учениями отсутствовали. Провинциальную буржуазию заботили не столько антигосударственные тенденции радикальных разночинцев, сколько его угрозы быту. Эти группировки никогда не стояли у кормила правления; не пришли они к власти и в результате «великих реформ». Идейная сторона учений не волновала, до провинциального сознания она доходила, сильнейшим образом искажаясь

Но удары, которые нигилизм наносил вековым привычкам, устойчивым формам патриархального быта, этими прослойками воспринимались особенно болезненно.

Действительность оправдывала их опасения. Мы знаем, что свои основные кадры нигилизм 60-х гг. черпал из этого огромного резервуара провинциальной мелкой буржуазии и ранее небогатого, а реформой еще более разоренного дворянства. В движение шли именно Варнавы Препотентские и Лизы Бахаревы. Годами установившийся бытовой уклад рушился. Молодежь оставляла провинциальные захолустья. Она не колеблясь жертвовала домашним уютом ради Петербурга. Она жадно тянулась к освободительным учениям, проповедующим эмансипацию женщин и мыслящий реализм. Историки установили, что именно мелкая буржуазия была основным поставщиком адептов нигилизма. События 1861—1863 гг. углубили в буржуазии ту неприязнь к движению, которая при этих условиях неминуемо должна была создаться. Происходящее беспокоило, волновало, грозило самому дорогому для всякого патриархализма — спокойному укладу существования.

Эти тревожные настроения провинциальных обитателей питали «Взбаламученное море», «Некуда» и «Соборян». Господствующие мотивы этих романов — или сожаление о разрушающемся патриархальном быте и острая тоска по нем, или глубокая неудовлетворенность тем новым укладом, который попыталась создать радикальная молодежь.

Лиза Бахарева, Виктор Басардин и Александр Бакланов оторвались от окружающей среды. Им наскучили ее традиционные формы. После веселой петербургской жизни Бакланов томится от скуки в своей деревеньке. Ему нехватает уменья приспособиться к новым условиям послереформенной действительности, он развращен крепостным довольством, неспособен к серьезному труду. Лизе Бахаревой претит мещанская атмосфера родного дома, деспотизм матери, жеманность сестер. Побывав в столице, она вкусила сладкого яда

новых идей и вскоре с теткой, монахиней Агнией, Лиза храбро восстает против «рабства женщины», против всякого «семейного деспотизма».

Несмотря на всю глубокую разницу индивидуальностей Бакланова и Лизы, оба пресыщены родным патриархализмом. После неудачных попыток примириться с ним оба начинают тянуться к нигилизму. Бакланов заинтересовывается идеями молодого Сабакеева, Лиза уезжает от родных. Неслучайно именно эти образы занимают центральное место в персонажной системе. Писемского и Лескова не интересуют все те, кто пришел к нигилизму иным путем. Проскриптские и Белоярцовы недаром остались на периферии их романов. «Отрыв от патриархального уклада» становится лейтмотивом.

Тургенев упоминал о разрухе, царившей в имении Литвинова. Он знает, что в 1862 г. (год действия романа) «весь поколебленный быт ходил ходуном, как трясина болотная». Автор «Дыма» не дает читателю подробных зарисовок этого «поколебленного быта»: он повествует о психологических переживаниях своего героя. Писемский на первый план выдвигает ту тему, которая не получила развития у Тургенева. Поколебленному быту посвящено огромное полотно его романа. Россия 50-х и 60-х гг. рисуется ему «взбаламученным морем». Старый быт трещит и рушится, крепостной порядок отходит в область преданий. Шторм уляжется еще нескоро. В нем погиб домашний очаг Бакланова; отец Лизы умер от горя после ухода дочери, семья Бахаревых распалась. Эволюция от патриархализма к своеобразному бытовому нигилизму — вот что легло в основу обеих фабул. Сюжетика должна была им соответствовать.

Для того, чтобы мотивировать разлад героев с патриархальной средой, необходимо было показать читателю сущность этого патриархализма. Для того, чтобы об'яснить их неудовлетворенность нигилизмом, требовался широкий фон нигилистической деятельности. И то и другое могло

быть достигнуто лишь бытописью. Рисовать эти образы вне бытового антуража значило лишить их всякого правдоподобия. Эти темы лежали в пределах социальных возможностей обоих романистов. Разработка их диктовалась всей психологической настроенностью патриархальных группировок. Именно поэтому они были развернуты тщательно и подробно. Бытовизм сделался у Писемского и Лескова излюбленным, доминирующим уклоном сюжеторазвертывания.

События романа еще не начались, но место действия охарактеризовано уже достаточно разносторонне. Провинциальный город предстает в «Взбаламученном море» и «Некуда» во всем разнообразии его бытовых подробностей. «Городок был раскинут по правому высокому берегу довольно большой, но вовсе несудоходной реки Саванки, значащейся под другим названием в числе замечательнейших притоков Оки. Лучшая улица в городе была Московская, по которой проходило курское шоссе, а потом Рядская, на которой было десятка два лавок, два трактирных заведения и цирюльня с надписью, буквально гласившею: «Сдеся кров пускают и стригут и бреют Козлов». Знаков препинания на этой вывеске не было, и местные зоилы находили, что так оно выходит гораздо лучше... Затем шли закоулочки да переулочки, пересекавшие друг друга в самых прихотливых направлениях. Тут жили прядильщики, крупчатники, мещане, занимавшиеся поденной работой, и мещане, ничем не занимавшиеся, а вечно полупьяные или больные с похмелья...» Мы узнаем про то, как выглядят в этих городах здания, про наружность их обитателей, нам описываются городские спектакли и вечеринки. Значительная часть таких эпизодов во «Взбаламученном море», напр., могла быть удалена, если бы цель автора, между прочим, не заключалась в передаче быта городка, его покойного, повседневного уклада. Никогда Тургенев или Орловский не отводили так много внимания этим картинам провинциальной физиологии. С исключительной подробностью рисуется уездный городок

«в жаркий летний полдень», «густая серая пыль, местами изборожденная следами прокатившихся по ней колес, сонная и увядшая муравка, окаймляющая немощеные улицы к стороне воображаемых тротуаров; седые, подгнившие и покосившиеся заборы, деревянные лавочки, брошенные хозяевами и заставленные двумя крест-накрест положенными досками». С неменьшей любовью отмечены эпизодические образы «уездных барынь и барышень».

Мы никогда не поймем состояний героев Писемского и Лескова, не зная этого бытового окружения. В их романах участвует куда больше персонажей (второстепенных, третьестепенных, подчас просто эпизодических), нежели в романах у Тургенева. «Психологизм» требует от писателя углубленного анализа немногих главных образов; «бытовизм» столь же естественно располагает к экстенсивному охвату действительности, к широким и многочисленным картинам «общества».

Лескову и Писемскому недостает тургеневского психологизма. Перипетии становятся правдоподобными лишь тогда, когда за переживаниями отдельных героев видишь картины глубоко развороченного быта. Оба автора настойчиво выясняют идейную устремленность своих персонажей, но их попытки безуспешны. То новое, к чему стремится Лиза Бахарева, психологически чуждо романисту провинциальной буржуазии. Лесков бессилен об'яснить, почему эта чистая и идейная девушка тянется к отвратительным сборищам маркизы де-Леваль и петербургских коммунаров. Идеологический генезис Лизы неполон и неясен. Писемский, тот вовсе отказался от этой непосильной для него задачи. Он об'ясняет своего Бакланова как образ «обыкновенного смертного», выросшего при определенных бытовых условиях 50-х гг.: «За все эти поступки, да, вероятно, за предыдущие читатель давно уже заклеймил моего героя именем пустого и дрянного человека! На это я имею честь ответить, что герой мой, во-первых, не герой, а обыкновенный смертный

 4*

быть достигнуто лишь бытописью. Рисовать эти образы вне бытового антуража значило лишить их всякого правдоподобия. Эти темы лежали в пределах социальных возможностей обоих романистов. Разработка их диктовалась всей психологической настроенностью патриархальных группировок. Именно поэтому они были развернуты тщательно и подробно. Бытовизм сделался у Писемского и Лескова излюбленным, доминирующим уклоном сюжеторазвертывания.

События романа еще не начались, но место действия охарактеризовано уже достаточно разносторонне. Провинциальный город предстает в «Взбаламученном море» и «Некуда» во всем разнообразии его бытовых подробностей. «Городок был раскинут по правому высокому берегу довольно большой, но вовсе несудоходной реки Саванки, значащейся под другим названием в числе замечательнейших притоков Оки. Лучшая улица в городе была Московская, по которой проходило курское шоссе, а потом Рядская, на которой было десятка два лавок, два трактирных заведения и цирюльня с надписью, буквально гласившею: «Сдеся кров пускают и стригут и бреют Козлов». Знаков препинания на этой вывеске не было, и местные зоилы находили, что так оно выходит гораздо лучше... Затем шли закоулочки да переулочки, пересекавшие друг друга в самых прихотливых направлениях. Тут жили прядильщики, крупчатники, мещане, занимавшиеся поденной работой, и мещане, ничем не занимавшиеся, а вечно полупьяные или больные с похмелья...» Мы узнаем про то, как выглядят в этих городах здания, про наружность их обитателей, нам описываются городские спектакли и вечеринки. Значительная часть таких эпизодов во «Взбаламученном море», напр., могла быть удалена, если бы цель автора, между прочим, не заключалась в передаче быта городка, его покойного, повседневного уклада. Никогда Тургенев или Орловский не отводили так много внимания этим картинам провинциальной физиологии. С исключительной подробностью рисуется уездный городок

«в жаркий летний полдень», «густая серая пыль, местами изборожденная следами прокатившихся по ней колес, сонная и увядшая муравка, окаймляющая немощеные улицы к стороне воображаемых тротуаров; седые, подгнившие и покосившиеся заборы, деревянные лавочки, брошенные хозяевами и заставленные двумя крест-накрест положенными досками». С неменьшей любовью отмечены эпизодические образы «уездных барынь и барышень».

Мы никогда не поймем состояний героев Писемского и Лескова, не зная этого бытового окружения. В их романах участвует куда больше персонажей (второстепенных, третьестепенных, подчас просто эпизодических), нежели в романах у Тургенева. «Психологизм» требует от писателя углубленного анализа немногих главных образов; «бытовизм» столь же естественно располагает к экстенсивному охвату действительности, к широким и многочисленным картинам «общества».

Лескову и Писемскому недостает тургеневского психологизма. Перипетии становятся правдоподобными лишь тогда, когда за переживаниями отдельных героев видишь картины глубоко разворошенного быта. Оба автора настойчиво выясняют идейную устремленность своих персонажей, но их попытки безуспешны. То новое, к чему стремится Лиза Бахарева, психологически чуждо романисту провинциальной буржуазии. Лесков бессилен об'яснить, почему эта чистая и идейная девушка тянется к отвратительным сборищам маркизы де-Леваль и петербургских коммунаров. Идеологический генезис Лизы неполон и неясен. Писемский, тот вовсе отказался от этой непосильной для него задачи. Он об'ясняет своего Бакланова как образ «обыкновенного смертного», выросшего при определенных бытовых условиях 50-х гг.: «За все эти поступки, да, вероятно, за предыдущие читатель давно уже заклеймил моего героя именем пустого и дрянного человека! На это я имею честь ответить, что герой мой, во-первых, не герой, а обыкновенный смертный

из нашей так называемой образованной среды. Он праздно вырос, недурно поучился, поступил по протекции на службу, благородно и лениво послужил, выгодно женился, совершенно не умел распоряжаться своими делами и больше мечтал, как бы пошалить, порезвиться и поприятнее провести время. Он — представитель того разряда людей, которые до 55 г. замирали от восторга в итальянской опере и считали, что это — высшая точка человеческого назначения на земле, а потом сейчас же стали с увлечением и верою школьников читать потихоньку «Колокол». Эта характеристика бьет в глаза своей бытовой установкой. Бакланов — не исключение из общего правила. «Если читатель даст себе труд пробежать в уме своем весь предыдущий рассказ мой, то он, несмотря на несходство их между собою, проследит одну общую всем им черту: все они живут по какому-то навсегда уже установившемуся для русского царства «механизму». И когда Писемскому или Лескову нужно об'яснять душевные переживания, они обращаются к анализу этого «механизма».

Лизу и Бакланова со средой разводят не столько идеологические разногласия, сколько неспособность развиваться в чуждой им атмосфере патриархального быта. Вот почему так часто психологизм заменяется здесь бытописью, и вместо анализа переживаний романисты обращаются к характеристикам домашнего уклада.

Такова, например, сцена ухода Лизы из родного дома Эпизод этот традиционен, его мы, напр., встретим у Тургенева. Причины ухода Марианны от Сипягиных лежат в области идеологии. Конечно, ей глубоко противен весь распорядок жизни, все лицемерие светских обхождений, вся мишура этикета, но это чувство вторично. Она бежит с Неждановым, потому что любит его, потому что сходится с ним в революционных убеждениях. Мотив ухода явственным образом психологичен. Диаметрально противоположную трактовку найдем мы в «Некуда». Лиза Бахарева еще не нигилистка, хотя она усвоила его отдельные положения. В иной

атмосфере (хотя бы в такой, которая окружала Женни) Лиза, вероятно, осталась бы в лоне патриархализма. Но семейный уклад Бахаревых с первых же минут пребывания ее в Мереве начинает давить на Лизу, нервирует, озлобляет и ожесточает ее. Жеманные одергивания сестер («можно ли быть такой сентиментальной?»), лицемерный ужас матери, непримиримая война, которую она затевает с строптивой дочерью по пустякам, стеснение ее свободы, крупные неприятности из-за того, что Лиза остается на ночевку в городе у подруги, из-за того, что ее посещает нигилистка Бертольди. Мы не должны умалять значения этих эпизодов: они недаром занимают и качественно, и количественно такое видное место в романе. После того как Лиза осталась ночевать у Женни, родные осыпают ее градом упреков, намеков, язвительных замечаний. Ольга Сергеевна стонет с «многозначительной гримасой», нервно вскрикивает, у нее всю ночь были истерики. Лиза плача говорит своей подруге: «Возьми, возьми к себе, друг мой! ангел мой хранитель... Сох-... сохрани меня. — Что ты болтаешь, смешная! Как я тебя возьму? Здесь у тебя семья: отец, мать, сестры. — Я их буду любить, я их еще... больше буду лю...бить. Тут я их скорее перестану любить. Они, может быть, и доб...рые все, но они так странно со мною об... обра...щаются. Они не хотят понять, что мне так нельзя жить. Они ничего не хотят понимать». ...«За чаем шпигование повторилось снова». — «Однако какие там странные вещи, в самом деле, творятся, папа», — рассказывает об этом по приезде к отцу Женни. Расстроенная до последней степени Лиза неожиданно бросилась на колени перед Гловацкой и в каком-то исступлении проговорила: «Ангел мой! возьми! Я здесь их возненавижу, я стану злая, стану демоном, чудовищем, зверем... или я... чорт знает чего наделаю».

Это оправдывается. Игуменья Агния имеет разговор с Бахаревым, тот безуспешно старается прекратить домаш-

ние дрязги, на Крещенье Лиза уезжает из дома в Мерево. Разлад с семьей растет и углубляется...

Отсюда—прямой путь к драматическим сценам разрыва с семьей. Лиза жалуется отцу на материнские оскорбления («Я так жить не могу»). Ольга Сергеевна идет на уступки. «Шло обыкновенно так, как всегда шло в семье Бахаревых и как многое идет в других русских семьях». Лиза уезжает в Петербург. Описание перипетий разрыва — «последняя сцена из пятого акта семейной драмы».

Так совершается по Лескову процесс превращения девушки в нигилистку. Ее протест направляется прежде всего против семейного быта. Мотив этот доминирует в «Некуда» настолько явственно, что смутил критиков романа. «Блуждания Лизы, рассуждал Ор. Миллер, искание ею чего-то иного, лучшего вполне об'ясняется у автора тем, что ее прежняя среда не отвечала на те запросы, которые так рано в ней пробудились. «Семья не поняла ее чистых порывов, люди их перетолковали; другие старались их усыпить, мать кошек чесала, отец младенчествовал. Все обрывалось; некуда было деться». И это не только сказано, но и с достаточной ясностью показано в романе. Но в конце его автор говорит также и про мужские свои личности: некуда было итти силам, они и пошли в кривορост. Но вот это так и осталось у него только сказанным, а вовсе не показанным в самом действии романа. Мужские лица Стебницкого ведь не оставались в том замкнутом кругу, в котором томилась Лиза; они с детства жили за пределами семьи, воспитывались в общественных заведениях, испытывали различные жизненные влияния, почему же все это привело к тому, что и им некуда было деться? Это остается у автора совершенно невыясненным» [5]. Доброжелательный критик правильно нащупал у Лескова преувели-

[5] Миллер—«Русские писатели после Гоголя», изд. 4, т. II, стр. 65.

ченную способность об'яснять бытовыми условиями то, что нуждалось совершенно в ином об'яснении. Гипертрофию этих мотивов отметил и критик «Северного вестника»: Отличие Лизы Бахаревой от Женни Гловацкой «читатель выводит не из характеров героинь, а чисто из внешних случайностей их жизни» [6].

Тяготение к иному сюжетному уклону — к авантюризму — у этих беллетристов значительнее, нежели у Тургенева. Бытопись зачастую сменяется событиями, спокойное течение жизни — острыми происшествиями. У Писемского мы встретим изображение апраксинского пожара и убийства лодочника, в «Некуда» — таинственное собрание польских заговорщиков. Мелкобуржуазные и мелкодворянские группы охотнее разрабатывали мотивы «интриги». Авантюра до некоторой степени отвечала их требованиям. Но бытовая трактовка нигилизма все же доминировала. Авантюрные мотивы не играют в «Некуда» и «Взбаламученном море» конструктивной роли. Они находятся в слабой связи с основным потоком действия, и если Писемскому «приходится выдумать целое уголовное дело», то и оно развернуто сплошь бытовыми картинами. Мелодраматическое заседание польских повстанцев прямых последствий не имеет и сменяется бытовыми дескриптивами салона маркизы и распорядка коммуны. Напряжение интереса не использовано, и повествовательная динамика ослабляется.

Охарактеризуем вкратце технику сюжеторазвертывания так же, как мы это делали ранее по отношению к «Нови» и «Вне колеи».

а) Повествование всегда начинается с характеристики семейной обстановки. Писемский дает Vorgeschichte Басардиной, характеризует остальных членов ее семьи, Лесков сообщает «пред-историю» игуменьи Агнии.

---

6 А. Скабичевский—«Чем отличается направление в искусстве от партийности?», «Северный вестник», 1891, кн. IV, стр. 285.

в) Экспозиции героев тяготеют к физиологичности, к преимущественному выяснению внешних портретных особенностей изображаемого, его одежды и пр. Несколько примеров из «Взбаламученного моря»: «Вошли Бирхман и Ковальский. Первый из них был длиннейший немец. Голубые глаза его имели несколько телячье выражение, но очертания лица были довольно тонки, и сквозь белую нежную кожу просвечивали на лбу тоненькие жилки. Одет он был в нескладный виц-мундир и в уродливейшую, казенную, серосинюю шинель, подбитую зеленой байкой с беленькими лапками. Ковальский, напротив, был маленький, приземистый мужчина, сутуловатый, с широкими, приподнятыми вверх, как на статуе Геркулеса, плечами». «Довольно широкое лицо Евпраксии было исполнено какой-то необыкновенной чистоты. Несколько обнаженные руки, грудь и шея были до такой степени белы и нежны, что как будто бы она черненького хлеба никогда и не кушала, а выросла на одних папошниках. Стан у нее был стройный, но не воздушный» и т. д.

c) Завязкой романов служит стремление героев порвать с окружающим их бытовым укладом. О завязке «Некуда» (от'езде Лизы в Москву) мы уже говорили. Во «Взбаламученном море» трудно отыскать завязку, настолько бесформенна его композиция. Повидимому, ею являются брак Софи с Леневым и от'езд Бакланова в Москву. Именно эти два события, заканчивающие первую часть романа, являются предпосылкой дальнейших встреч героя и героини. Если это так, то завязка «Взбаламученного моря» должна быть признана бытовой — так обычен по Писемскому этот брак провинциальной девушки par dépit влюбленному в нее юноше. Бытовой уклад преодолевается ради нового бытового уклада, не менее устойчивого и размеренного.

d) Течение действия идет чрезвычайно медленно, между началом действия и его концом проходит много лет. «Взбаламученное море» тянется с конца 40-х до начала 60-х гг. XIX в., обнимая таким образом период свыше 15 лет.

e) Развертывание повествования изобилует здесь «междудействиями» (Zwischengeschichten), мало связанными с основной сюжетной магистралью, но характеризующими быт той среды, в которой героям приходится действовать. Таковы, напр., в «Некуда» главы: XII (2 части) — «Que femme veut, Dieu le veut», VI — «Углекислые феи Чистых придов», гл. IX (первой части) — «Университетский антик прошлого столетия» и др.; в «Взбаламученном море» — эпизоды с чтением автором своего романа в салоне Леневой. Zwischengeschichten говорят об отсутствии у художников этого цикла тенденций к быстрому сюжеторазвертыванию. Бытовой материал подчас представляет для них неменьшую ценность и в композиционном отношении часто бывает автономным.

f) Финал этих романов также отличается своим бытовизмом. На развалинах старой семьи Евпраксия создает новую — теперь она сама воспитывает своих детей в строгости и патриархализме. В «Некуда» — это семейная идиллия, в которой участвует купец Маслянников, его сестра и Звягин.

«Теперь, значит, и пожарная команда, и ремесленная школка, и больницы, — все у тебя закипит... — Закипит, брат... вот и пойдет у нас город городом. Чего доброго... еще и театр заведем, знай наших!»

VI

Обратимся теперь к романистам третьего лагеря — к Крестовскому с его «Кровавым пуфом», к Мещерскому («Тайны магистра Боба»), к автору рассказов о женевских бунтарях, Незлобину-Дьякову («Кружковщина»). Здесь мы сталкиваемся с писателями, принадлежащими к самым реакционным группам мещанства 70-х годов. У этого класса с нигилизмом не было ни малейших связующих нитей. Они не были близки к движению разночинцев в прошлом, как буржуазная интеллигенция. В то же время они не испытывали на себе нигилистических ударов в той мере, в какой это случилось с провинциальным «третьим сословием».

Позиция этих классовых групп ясна и непримирима: она сводится к отрицанию за движением какой бы то ни было ценности, какого бы то ни было идейного значения. Нигилизм не «поветрие», не «марево», а глубокая опасность, с которой следует повести самую решительную борьбу. Слои буржуазии, занимавшие столь реакционную позицию, с неизбежностью должны были притти к этой крайней социальной концепции. Но раз придя к ней, беллетристы мещанства свои романы написали в совершенно особом плане.

Поскольку эти группы начисто отрицали нигилизм, для них была отрезана возможность его внутреннего анализа. Оттенки и нюансы, которые отыскивали Лесковы и Клюшниковы, противопоставления «идейных» нигилистов «безыдейным» для этих писателей были чересчур большой художественной тонкостью; такой роскоши они себе не могли и не хотели позволить. Путь психологического насыщения сюжета Крестовскому, Мещерскому и Дьякову был чужд. Экспозиция каких бы то ни было переживаний нигилиста в политическом плане равносильна была «либеральничанью». Для того, чтобы подойти к революционному движению 60-х гг. со скальпелем психологического анализа, нужно было все-таки внимательно отнестись к его внутреннему содержанию. Романистам крайнего реакционного фланга это оказывалось не под силу. В психике их классовой группы отсутствовали какие бы то ни было связи с учением и переживаниями революционной мелкой буржуазии.

Для них была закрыта и вторая магистраль сюжеторазвертывания, столь широко использованная Лесковым и Писемским. Те все же чувствовали глубокую притягательность нигилистического учения для провинциальной буржуазной молодежи и строили сюжет на этом конфликте учения и действительности. Бытию же групп, представляемых в литературе Дьяковым и Мещерским, нигилизм непосредственно не угрожал. По Авенариусу и Писемскому нигилисты — это «поветрие», охватившее в 60-х гг. русское общество; по

Крестовскому он не имеет никаких корней ни в психологии идейной молодежи, ни в бытовом укладе русского народа. Все, что нигилистам при таких условиях оставалось,— это итти по пути насильственного совращения народных масс на гибельную дорогу заговоров и восстаний. Поскольку революционные учения совершенно чужды народной психологии, постольку ясно, что их успехи об'ясняются внешней интригой врагов русского государства.

Для оправдания этой идеологической концепции Крестовскому, Дьякову и Мещерскому не могли пригодиться ни психологические, ни бытовые приемы сюжеторазвертывания. Если «полукрасный» Тургенев решался говорить о внутренней волевой слабости революционера, если Лесков упирал на то, что нигилисты, разрушив патриархальный уклад, не создали ничего равного по прочности и поэтичности, то беллетристы реакционного мещанства пускают в ход иные аргументы. Они подчеркивают не сложность переживаний, не комизм бытовых состояний, а отвратительность поступков. Нигилисты—не слабые люди, совсем наоборот: единственной причиной их временного успеха является злодейство. Их путь отмечен кровью обманутого народа и деньгами, полученными от наших национальных врагов. Злодеянием нигилисты на короткий срок привлекли народ на свою сторону, но эти же злодеяния были причиной народного возмущения и гибели тех, кто их совершил. Такова несложная диалектика мещанских охранителей. Чтобы облечь ее в маломальски беллетристическую форму, требовалось сугубо подчеркнуть в сюжетике авантюрные моменты. Только развертывание авантюрного плана соответствовало идеологическим устремлениям мещанских беллетристов, их образам, их классовой психологической сущности.

Этим и об'ясняется отсутствие в образах нигилистов какого бы то ни было психологического наполнения. Левиафанов, Полояров, Трутнев изображаются или маниаками

(две-три гипертрофированные черты, чаще всего — страсть к разрушению), или механически набранным ассортиментом отвратительных черт, качеств и поступков. Выше (в главах, посвященных образам) мы видели, что искать здесь какого-либо правдоподобия невозможно. Но любопытно, что антипсихологизм обрисовки касается не только «нигилистов», но и «мятущихся». Левиафанов или Полояров, конечно, совершенно мертвые образы, но немногим лучше и образы героинь. Хвалынцев, Стрешнева, Ольга, Дернов примитивны потому, что авторы редко и неохотно рисуют их душевные движения. Крестовские не в силах воспроизвести сложные переживания своих героев — они не понимают нигилизма и того, что в этом учении может притягивать «мятущихся девушек». Чтобы убедиться в том, как бедны психологические ресурсы этих беллетристов, достаточно сравнить Татьяну и Ольгу с Инной и Лизой («Некуда», «Марево»). При всем искажении действительности Лесков и Клюшников воспроизводят психологическую правду своего класса (оторвались от патриархализма). Здесь же мотивы «отрыва» чрезвычайно туманны. Авторы бессильны воспроизвести уклад классово чуждой им группы. Давать бытовое окружение не входит в их задачу. Отношение к нигилизму требует освещения его как антинациональной авантюры.

В «На ножах» в нигилизме подчеркнута не столько его общественно-политическая, сколько уголовная сторона. Ночная попытка Висленева украсть деньги из портфеля Лары, мелодраматический разговор Бодростиной против «зажившегося» на этом свете мужа, преступные махинации жида-ростовщика (нигилиста в прошлом), Кишенского, разнообразные приключения демонического Горданова, подстроенная им дуэль, ранение Подгорелова, арест Форова — все эти происшествия бурным потоком наполняют фабулу почти бульварного романа. Но апогей авантюр, предельное обилие событий приходятся на последнюю, шестую часть «На но-

жах», где самоубийство Ларисы, загадочная смерть Бодростина и эффектное судебное следствие образуют кровавую развязку сюжета, а смерть Форова — его финал. Достаточно велик удельный вес авантюрных элементов и в повести Дьякова «В народ», описывающей бесславную пропаганду восстания, которую повели в крестьянской массе женевские бунтари. Мало заботясь о соблюдении бытового колорита и сколько-нибудь глубокой экспозиции переживаний, Дьяков повествует здесь о трудном переезде через границу, о подпольной агитации революционеров, об их взаимных интригах, останавливается на катастрофических перипетиях, завершившихся общим арестом. В «Тайнах магистра Боба» Мещерский вводит читателя в одну из самых отвратительных петербургских коммун, назыщая свой рассказ описаных петербургских коммун, насыщая свой рассказ описаниями злодейств и разврата.

Но всего очевиднее эта тяга к авантюрности в произведениях Всеволода Крестовского. Действие «Панургова стада» хроникально. В значительной мере оно питается историческими событиями крестьянских бунтов и апраксинских пожаров (поданных, разумеется, в тенденциозном искажении). Действие «Двух сил» посвящено перипетиям польского восстания. Форма исторической хроники не нова в тенденциозном романе. Но у Писемского рассказ наполнен не столько криминальными событиями, сколько рядом описаний разрушающегося быта. Крестовский, наоборот, стремится развернуть свою хронику вереницей происшествий. В «Панурговом стаде», как и в «Мареве» Клюшникова, дана экспозиция губернского города, охваченного польской интригой. Но если у Клюшникова она сплошь выдержана в бытовых и психологических тонах, то у Крестовского мы замечаем решительное господство авантюры. Описывая жизнь в петербургской коммуне, Лесков всегда тщательнее живописует царящую в ней неразбериху. Бытовизму автора «Некуда» Крестовский в аналогичном описании «Панургова стада» опять-таки противопоставляет серию происшествий

(внезапный приезд в коммуну беременной «Лубянской», отказ нигилиста Полоярова от «законного брака», рожденче ребенка. Ардальон отказывается его крестить и намеревается отдать в воспитательный дом, Нюточка противится, Ардальон похищает ребенка. Мать впадает «в сильное, почти безнадежное горячечное состояние в соединении с неизбежным помешательством». Бурная сцена об'яснения Устинова с Ардальоном и смерть измучившейся Нюты замыкают эту вереницу разнообразных происшествий). Развитие сюжета происходит в плане показа событий в ущерб экспозиции бытовой обстановки и без достаточной психологической оправданности. Сравним бытовой конец коммуны, как он дан в романе Лескова, с авантюрным наполнением этого эпизода у Крестовского (скандал с деньгами, подложное письмо Ардальону, обыск в коммуне, арест Полоярова, допрос его в третьем отделении, очная ставка с оклеветанным Устиновым и пр.).

Любопытно, что даже там, где темы Крестовского аналогичны темам более умеренных охранителей, в развитие сюжета им придается совершенно иное функциональное значение. Мотив «внебрачной любви нигилиста», данный в «Обрыве» в психологическом плане, Авенариусом — в плане бытовом, здесь получает откровенно авантюрную интерпретацию. Пожар «Апраксина рынка» Писемским дан в конце романа как один из фоновых эпизодов развязки «Взбаламученного моря». В «Панурговом стаде» описание «Апраксинского пожара» развернуто на пять глав, составляя целый эпизод его хроники. У Клюшникова польская интрига — только фон к психологическим переживаниям мятущейся Инны и сомнениям Русанова; у Крестовского этот мотив получает преобладающее значение, а сомнения Хвалынцева и его роман с Цезариной играют роль вспомогательного средства для более развернутой экспозиции перипетий восстания. И герой Писемского, и герой Крестовского очень много раз'езжают, наблюдая картину окружающего развала.

Но тогда как за раз'ездами Бакланова нет иных причин, кроме выбитости из колеи быта, герой Крестовского движим совсем иными побуждениями. Он вовлечен в восстание интригой польских эмиссаров, и его раз'езды по усадьбам, где заканчиваются последние приготовления к бунту, имеют определенное авантюрное значение; из этих «раз'ездов», нанизанных один на другой, и складывается сюжетный остов «Двух сил». Эта страсть романиста к авантюре была подмечена в свое время критикой. Так, «Русский мир» указывал: «Роман Крестовского «Две силы», по мере развития интриги, становится все интереснее. Отличительные признаки дарования автора — его способность к плавному развитию романической фабулы, его уменье поддерживать неослабевающее внимание читателя интересом вымысла, выступают очень ярко в третьей части романа, оконченной в сентябрьской книжке «Вестника» [7]. При всей преувеличенности этих похвал все-таки очевидно, что критику удалось уловить композиционную доминанту Крестовского, подметить тот основной принцип сюжетосложения, по которому построена дилогия «Кровавый пуф».

Все это приводит нас к чрезвычайно важным выводам. Тенденция к авантюрному построению сюжета не является индивидуальной особенностью кого-либо из беллетристов реакционного мещанства. Мещерский, Дьяков и Крестовский стремятся разоблачить злодеяния революционеров, так как не видят в нигилизме ничего положительного. Принцип отбора тем — их наибольшая сенсационность. Методы их обработки сводятся к упрощению прагматики, к подчеркиванию авантюр хотя бы ценой ослабленного психологизма. Отсюда—неизменная склонность к разнообразным мелодраматическим эффектам. Мы видим здесь ассортимент самых различных происшествий. Заговоры, скандалы, подпольные заседания, дерзкие антиправительственные прокламации,

[7] «Русский мир», 1874 г. № 284, от 16 октября, «Очерки текущей литературы».

аресты заговорщиков полицией и жандармерией, крестьянские бунты, шляхетские восстания, убийства и самоубийства — вот главнейшие из этих эпизодов. Их показом беллетристы реакционного мещанства надеются вскрыть самую сущность нигилистического движения, предостеречь от него общество, обличением козней обезвредить врага.

Структурный анализ их композиции с очевидностью вскрывает постоянный приоритет авантюрного начала над психологизмом и бытописью. Vorgeschichte и экспозиции нигилистов (Полоярова, Трутнева, магистра Боба) даются исключительно авантюрными мотивами. Завязка романической интриги также авантюрна. В «Панурговом стаде» ею следует считать восстание в Снежках, затеянное коварными врагами России — поляками — в ту самую пору, когда перестраивался и обновлялся ее социальный строй. Точно так же «in medias res» развертываются и «Две силы»: их развязкой является подготовка такого же восстания уже в пределах страдающей «отчизны». Развитие действия характеризуется тем же приоритетом авантюрных моментов. Zwischengechichten бытового характера немногочисленны и должны подготовлять будущие авантюры. Кульминация действия состоит в наивысшем под'еме авантюрной интриги (последние приготовления к убийству Бодростина, восстание конфедератов, приезд бунтарей на пропаганду в русскую деревню. Развязкой служат аресты, пожары и убийства. Революционеры убили Расколова «в тот самый вечер, в ту минуту, когда в зале театра произошла эта странная галлюцинация. На другой день найден был труп Расколова, обезображенный ножами и пулями, с выразительной запиской: «Такова участь шпионов» (Дьяков — «Пророк»). Здесь не до психологии действующих лиц, и там, где она все же требуется ходом действия, ее развертывание шаблонно и однообразно (ср. в «Двух волях» борьбу «прозревающего» Хвалынцева с «чарами» Цезарины). Да и все ситуации здесь настолько ясны, что не оставляют места для каких-либо психологических

экскурсов. Сомнения не могут овладевать ни злодеями, ни охранителями (к этому моменту «мятущиеся» «перерождаются»). В сюжетике наступает момент, когда издавна подготавливаемая нигилистическая интрига выходит наружу. События наполняют развязку и финал повествования; они все идут под общим знаком краха революционного восстания и гибели вожаков.

Такова сюжетика этой группы антинигилистических романов. Ограниченность классового кругозора мешала беллетристам мещанства расширить сюжетный выбор, психологически мотивировать корни и сущность революционного движения. От него оставалась только «интрига». Тем, кто отрицал в нигилизме внутреннее психологическое наполнение, кто игнорировал в нем опасности для патриархального быта, кто видел в нем заговоры фанатиков, глупцов и врагов русского государства, для тех авантюрный сюжет явился самым естественным методом повествования. Борьба с этим разрушительным явлением русской истории велась методами физического истребления: Горданов умер в тюрьме от заражения крови, Свитка повешен в Варшаве карательной экспедицией графа Муравьева. Для писателей реакционного мещанства здесь решалась судьба нигилизма. Неспособные анализировать, они обличали. Авантюрный сюжет был закономерным выполнением социального заказа наиболее непримиримых и психологически ограниченных классовых групп.

VII

Сюжетная структура антинигилистической беллетристики 66—70-х гг. вскрыта выше частично и неполно. Нас интересовало установление наиболее важных, резких и социологически-характерных особенностей. Шесть-семь писателей не могут отвечать за весь антинигилистический роман. Но кроме неполноты материала (на известной стадии работы понятной и, полагаем, извинительной), следует иметь в виду

два момента, существенно осложняющих произведенный анализ.

Прежде всего необходимо учесть разность материала, подвергшегося обработке. Предметом внимания всех писателей был нигилизм 60—70-х гг. Явление это отличалось чрезвычайным разнообразием форм, обилием разновидностей. На ряду с идейными, радикально настроенными разночинцами, в популярном общественном движении, как это обычно бывает, числилось немало «примазавшихся». В нигилистах состояли не только Базаровы, но и Ситниковы, вторая категория была куда многочисленнее первой. Далеко не все писатели оговаривались, какой из видов нигилизма они имели в виду. Кроме того, движение изображалось в его развитии. За 20 с лишком лет революционный процесс зашел далеко вперед. От прокламаций начала 60-х гг. через нечаевщину и заграничные кружки 70-х гг. «нигилизм» пришел к «Народной Воле». Сама действительность представлялась достаточно широкой и разнообразной.

Мы не считаем эту оговорку особенно существенной. Дело было все же не столько в изображаемой автором эпохе и не в разновидности нигилистов, сколько в творческом методе писателей. Та или иная социальная психология определяла угол писательского зрения, направляла его внимание. Материал действительности был безбрежен. Но Тургенев «настоящего» нигилиста видел в гамлетике-Нежданове, Писемский — в корнете Басардине, Дьяков — в негодяях вроде Моратова или Трутнева. Каждый из писателей давал часть, которой приписывал значение целого. Столь же второстепенно соображение относительно исторической эволюции движения. Конечно, в «Переломе» Овцын должен изображать нигилиста 60-х гг., а в «Бездне» Буйнусов действует в 1880-м. Но отличий Овцына от Буйнусова гораздо меньше, чем у Овцына от его современника Проскриптского, а нигилист «Панургова стада» Полояров гораздо органичнее связан с Трутневым, чем с Овцыным. Вот почему образы следует группировать

не по хронологическому их прикреплению, а по классовой принадлежности. И обилие авантюр, которое мы констатировали у Дьякова и Крестовского, об'ясняется не эволюцией движения «в народ», а сюжетным заказом реакционного мещанства.

Нам могут возразить, что социальная принадлежность романов здесь не при чем, что необходимо учитывать литературную манеру каждого писателя. Тургенев психологизировал сюжет «Нови», как задолго до того он психологизировал действие «Дворянского гнезда»; Писемский же всегда тяготел к бытовой манере повествования. Этот отвод кажется нам неосновательным. Ведь «литературная манера» сама определяется социальной принадлежностью творчества, сама вырастает на определенном, классовом корню. Конечно, нельзя отрицать преемственность манер, но это не первопричина. Ряд писателей обратился к сюжету о нигилизме, и этот сюжет они развернули каждый по-своему, в соответствии с социальной природой своего стиля. Между представителями средне-поместного стиля, Тургеневым, и представителем стиля мещанского, Крестовским, лежала глубокая пропасть. Это не могло не отразиться на сюжеторазвертывании.

Различия классовой психологии обусловили разнородность сюжетных русел. Культурному средне-поместному дворянству 60-х гг. нигилизм казался движением обреченных одиночек, писатели буржуазии подчеркивали в нем отрыв от патриархализма, уход из родных гнезд, разрушение исконных форм житейского благообразия. Писатели реакционного мещанства 70-х гг. углубляли в нигилизме мотивы злонамеренной интриги внешних и внутренних врагов.

Из этих психологических настроений выросли три типа антинигилистических сюжетов. Не следует думать, что эти типы не могли сочетаться друг с другом. Ряд произведений тенденциозной беллетристики развернут сложным сочетанием трех повествовательных планов. Но самый факт их

5*

сочетания предопределен социальными особенностями изображаемой и изображающей среды.

Такова, напр., сюжетика «Перелома» и «Бездны». Темой обоих романов является распад российской государственности под тлетворным влиянием нигилизма и при преступном попустительстве власти. Феодальная аристократия крупных землевладельцев самой историей предназначена спасти стоящую над «бездной» Россию. Но этот класс, который один только мог бы защитить государственный правопорядок, в загоне.

Такова концепция Маркевича, продиктованная ему его классовой группой. Чтобы ее сюжетно реализовать, романисту потребовалось развернуть действие в нескольких взаимно дополняющих планах.

На авансцене обоих романов — родовой аристократ и охранитель Троекуров. Маркевич неустанно подчеркивает его отвращение к новым либеральным порядкам Павановых и Свищевых. Троекуров уходит в себя. Крупно-поместное дворянство лишено влияния, но у него осталась политическая проницательность. Сомневаться невозможно: Россия катится в пропасть. В соответствии с этой концепцией образ Троекурова развернут в психологическом плане... «В глазах, глубоко ушедших под полукруг бровей, не сверкал уже прежний непреклонный блеск стали; его заменил уже прежний, как бы безотрадный пламень мысли, прошедший через суровую внутреннюю работу».

Маркевичу было необходимо окружить поэтическим ореолом среду, в которой живет гордый феодал. В роман вводятся бытовые описания усадьбы. «Все уже цвело, все зеленело, все пело кругом, когда только что обвенчанные Борис Васильевич и Александра Павловна Троекуровы выехали из Москвы в щегольском с иголочки английском дормезе шестериком по пути к своему Всесвятскому... Они стояли на ступеньках уставленного высокими растениями балкона крыльца, спускавшегося во двор, усаженный ста-

рыми тенистыми кленами». «Покои» дома, река, аллеи парка, как бы приветствуют помещика, вернувшегося в их лоно. Если многочисленные любовные интриги Маркевича характерны для быта великосветской среды (Троекуров — княжна Кира, Ашанин — Ольга, Гриша — Антонина Дмитриевна), то бытописи требует и экспозиция троекуровского поместья. «Все, начиная от хозяев и кончая последним из слуг, носили на себе печать почтительности, внутреннего достоинства и какого-то величавого устоя жизни... Это были совершенно русские семья и дом в их лучшем, возведенном в «перл создания», по выражению Гоголя, образе, в которых жилось честно и истово, по заветам дедовской старины, без всяких уступок наследственной правды беспочвенной суете новых времен» [8]. Бытопись должна подчеркнуть уют троекуровского home'а. С ней сплетаются зарисовки великосветского быта, экспозиции праздников, торжественных приемов, визиты высокопоставленных лиц и т. д. Этот сюжетный план особенно широко развернут в «Переломе».

Только здесь еще крепок уют дворянского патриархализма. За воротами Всесвятского начинается смута. В губернском городе, в петербургских кружках, за границей плетутся нигилистические интриги. Козни Овцына, Троженкова, Буйносова против последнего могикана аристократии поражают своей гнусностью. Нигилистическая зараза распространилась по всей стране. Таков третий сюжетный план. Попытки Иринарха совратить княжну Киру, использование ее для утайки партийных документов, появление Овцына в троекуровской усадьбе, возмущение им крестьян, совращение неопытного и идеалистически настроенного Гриши, бегство из тюрьмы «Волка» — все эти эпизоды рисуют нигилистическую интригу такой, какой она должна была представляться романисту феодальной аристо-

[8] Ср. описания детской, троекуровского кабинета и пр.

кратии. Авантюрный план противопоставлен бытовому. Благоухающий всевозможными ароматами уклад крупного поместья противостоит коварству озлобленных семинаристов. Троекуров — герой обоих планов. Радушный, гостеприимный хозяин, он в то же самое время — оплот «дворянской партии». Троекуров переживает тяжелую драму: семейный покой нарушен бешеной страстью к Кире, грязными интригами нигилистов, непростительным попустительством петербургских властей. Всем своим классовым наполнением образ Троекурова двигает сюжетику Маркевича сразу по руслам быта, психологии и авантюры. Сюжетика Маркевича синкретична, но самый этот синкретизм социально детерминирован.

VIII

Тургенев, Лесков и Крестовский разработали в своих романах один и тот же фабульный материал. Два нигилиста (один убежденный, другой пассивный) агитируют в деревенском кабаке, призывают крестьян к бунту против помещиков, внушают им социалистические воззрения. Однако крестьяне к их пропаганде равнодушны.

Надо сказать, что этот эпизод «агитации в деревенском кабаке» был общим местом тенденциозной беллетристики 60—70-х гг. Мы в изобилии встретим его в ряде народнических мемуаров той поры [9]; отмечала его и противоположная сторона. «То в кабаке, то на работе являлся этот новый апостол и открывал крестьянину великие тайны рабочего вопроса. Крестьяне слушали, слушали и в заключение порешили так: «Баешь ты, небось, красно, а толку никакого», и в один прекрасный день вытолкали голубчика из кабака» [10]. Именно этот эпизод и развернули авторы «Загадочного

[9] См., напр. А. О. Лукашевич—«В народ», «Былое», 1907, кн. 3, стр. 17.

[10] В. Мещерский—«Речи консерватора», СПБ. 1876, вып. II, стр. 2.

человека», «Нови» и «Панургова стада», каждый по-своему, в соответствии со своей социальной концепцией.

Лесков прежде всего останавливается на бытовой обстановке кабака. «В раскрытые окна «Белой харчевни» неслись стук ножей, звон чашек, рюмок и тарелок, говор, шум и крик большой толпы и нескладные звуки русской пьяной омерзительной песни». В подробностях описан «стройный убор переодевшихся агитаторов». «На Ничипоренке был длинный коричневый пальмерстон и островерхая гарибальдийская шляпа, в которой длинный и нескладный Ничипоренко с его плачевной физиономией был похож на факельщика...» Автора занимают посетители харчевки, пьяный парень, мещанин и (это особенно характерно для Лескова) «седой крохотный старичок» «в сереньком шерстяном холодайчике с книжечкой в чахле, с позументным крестом», сборщик подаяния на погоревшую церковь. Нигилистам не приходится здесь агитировать, так неблагоприятна для них эта обстановка.

Подобно Лескову, Крестовский ведет Шишкина и Свитку в кабак, предварительно переодев их в бурлацкую одежду; подобно Лескову, он их заставляет пить с крестьянами водку. «И они прошли в кабачную горницу, расселись в уголке перед столиком и спросили себе полуштоф. Перед стойкой, за которой восседала плотная солдатка-кабатчица в пестрых ситцах, стояла кучка мужиков... Свитка достал из котомки гармонику и заиграл на ней развеселую песню. Шишкин молодецки налил в шкалик, подщелкнул языком, поморщился и крякнул да закусил со стойки сухариком и залихватски запел под гармонику». Но этими бытовыми сценками автор «Панургова стада» удовлетвориться не может. В основе его хроники лежит мотив польской интриги, который может быть развернут только авантюрно. И автор заставляет польского заговорщика и недоучившегося гимназиста прибегнуть к более демагогическим способам пропаганды. Шишкин читает крестьянам подложный царский

манифест, «золотую грамоту». Крестьяне, сперва поверившие, начинают сомневаться в подлинности документа. Завязывается спор; между тем приказчик достает из их котомки целую пачку «золотых грамот». — «Вон сколько с ними добра! — кричал хмельной кулак: — дело нечистое! Это, ребята, бунтовщики... Смуту варят! Бей их!.. Бей в мою голову!.. Всех бей!.. Держи их, ребята!.. Вяжи по рукам да к становому». «Минута была критическая (комментирует Крестовский). Люди, за несколько еще минут расположенные верить им, теперь готовы были уже кинуться на обоих и начать свою страшную расправу». Свитка выхватывает револьвер, стреляет в солдат, оба выбегают из кабака и, вскочив на тележку, несутся вон из деревни. За ними гонятся. Свитка ударяет преследующего их парня кистенем в лоб. Насилу удается им уехать от погони и переправиться через Волгу на рыбачьей душегубке. Вся эта вереница происшествий, весь этот авантюрный поток нужны Крестовскому для того, чтобы показать правильность его идейного замысла. Между крестьянами и заговорщиками нет и не может быть близости. Агитация нигилистов выгодна только врагам России — полякам, русский народ верен царю. Иной исход пропаганды немыслим.

И, наконец, «Новь». Здесь так же Нежданов в сопровождении Павла проповедует перед кабаком. И здесь, как у Лескова и Крестовского, «громадный парень с безбородым, но свирепым лицом» пьет в кабаке водку. Но в отличие от них, Тургенев не описывает ни самый кабак, ни погоню за Неждановым. Его интересуют не бытовые сценки, не авантюрные перипетии, а психология нигилиста. Нежданов с чувством отвращения вспоминает, что его призывы остались без результата: мужики не поняли гамлетика-барича. Все внимание автора устремлено на «отчаянную отвагу, с кокой он весь в чаду схватил тяжелый, полный, мокрый снаружи, словно потный стакан», на «судороги отвращения» пробежавшие по телу, на процесс охмеления. «Голова поплы-

ла — пошли зеленые круги. Гам поднялся, звон... Багровые носы полезли к нему, пыльные волосы, загорелые шеи, затылки, иссеченные сетками морщин... Земля заколыхалась под ногами Нежданова. Собственный голос казался ему чужим, как бы извне приходящим». Не один Нежданов мучительно переживает происшедшее: впечатления Марианны так же безотрадны. «На нее как будто повеяло настоящим запахом того мира, куда она стремилась: и содрогнулась она от этой грубости и темноты... Какому Молоху собиралась она принести себя в жертву?» Если у Крестовского погоня развернута цепью авантюр, то в «Нови» она психологизирована переживаниями третьего неудачника-нигилиста... «И представились Маркелову подробности, как его схватили... Сперва молчание, перемигивания, крики в задних рядах... Вот один приближается боком, как бы кланяется. Потом эта внезапная возня! И как его о земь... Ребята... ребята, что вы? А они: кушак давай! Вяжи! Кости трещат... и бессильная ярость... И вонючая пыль во рту, в ноздрях... «Вали, вали его... на телегу». Кто-то густо хохочет... фай! — Не так... не так я взялся,— вот что, собственно, его грызло и мучило; а что он сам попал под колесо, это была его личная беда: она не касалась общего дела, — ее бы можно было перенести... Но Еремей! Еремей!»

Так на примере одного отрезка сюжета отчетливо выступают различия трех повествовательных манер. Лесков развертывает эпизод в бытовом плане, любовно рисуя поэтические аксессуары кабацкого intérieur'a и его обитателей; Крестовский насыщает его длинной чередой авантюр; Тургенев его психологизирует.

Не случайны ли эти параллели? Не могли ли указанные романисты писать в ином плане? Так ли глубоко была детерминирована их сюжетика? Конечно, суб'ективно они были свободны и свою сюжетную манеру варьировали. Но об'ективно они были связаны социальной природой своих образов. Мы видели, какой неудачей окончились попытки Писемского

сделать Варегина охранителем, активно участвующим в действии «Взбаламученного моря», или старания Маркевича охарактеризовать быт среды, из недр которой появился Левиафанов. Если бы Тургенев заставил своего героя энергично действовать, получился бы вместо «Российского Гамлета» второй Кисляков, который не случайно оттерт на задний план «Нови». Если бы Маркевичу удалось сделать Овцына психологически правдоподобным, «человечным», этот успех был бы куплен ценой краха всего «Перелома». Социально-психологическая устремленность романа требовала предельной уродливости нигилиста, развития его бесчисленных злодейств и низостей. Лесков не мог выбросить из своего «Некуда» бытовые эпизоды первой части. Несмотря на всю свою аморфность, они нужны были для социального генезиса Лизы Бахаревой. Ее семейные столкновения являлись единственной возможной завязкой романа.

Таким образом выбор сюжетных манер не был ни суб'ективным, ни случайным. Он предопределен социальным генезисом антинигилистических романов, их психологическим устремлением, их идеологической концепцией, их образами. От сюжетики «охранителей» тянутся явственные нити к определенным классовым группировкам. Психологизм, бытовизм и авантюризм были закономерным сюжетным осуществлением трех классовых заказов.

В. Н. Архангельский

ОСНОВНОЙ ОБРАЗ В ТВОРЧЕСТВЕ ГАРШИНА

I

В творчестве Гаршина нет картин ни помещичьей, ни крестьянской, ни рабочей жизни. Его персонаж — городской житель, чиновник, студент, учитель, проститутка, художник. Его основной образ — интеллигент-разночинец, мещанин «Иванов», какой-нибудь Петр Петрович, Иван Иванович, Василий Петрович. Не напрасно почти в каждом рассказе встречается эта фамилия. Дана обстановка города. «Скучный большой город» («Attalea») [1], «в огромном городе и в огромном доме» («Ночь», 180); меблированные комнаты Цукерберг («Происшествие», 99); меблированные комнаты Грум-Скжебицкого («Надежда Николаевна»); «грязный задний двор» («Attalea»). Этот город — Петербург. Бедность, жалкая обстановка мелких чиновников, или учащихся, окружает Гаршиновского героя. «Ах, бедность, бедность»,—восклицает Татьяна из пьесы «Два отрывка из неоконченной драмы» (467). «Ах, боже мой, когда все это кончится... Эта вечная погоня за работой, эта полунищета... С его образованием, с его способностями сидеть на семидесяти пяти рублях в месяц—это в самом деле тяжело» («Два отрывка», 467).

Изображена преимущественно мужская молодежь. Молодой человек в «Сигнале» (426), «Трусе» (112), «Четырех

[1] В дальнейшем мы всюду ссылаемся на страницы изданий:

В. Гаршин — Рассказы. Изд. Литературного фонда. Пгр. 1919 г. и Собр. соч. Гаршина, изд. Маркса (для пьесы «Два отрывка из неоконченной пьесы»).

днях», «Происшествии», «Художниках», «Надежде Николаевне» (332). 20—25 лет персонажам Гаршина. Но вся эта молодежь — больная и хилая. То молодой человек на деревянной ноге («Очень коротенький роман»), то просто без ноги («Четыре дня»), то больной (в «Трусе», в «Художниках», «Красном цветке»). Даны «худые», «худенькие», «худощавые», «похудевшие», «тощие», бледные люди. Эти люди маленькие и низкие, некрасивые и даже уродливые. Вот галлерея образов, характерная для творчества Гаршина.

Основной образ у Гаршина — мелкобуржуазный интеллигент конца 70-х гг. и начала 80-х гг., страдающий от гнета капиталистического общества. Основные рассказы Гаршиным написаны в промежуток 1877 — 1885 гг. [2]. С негодованием относится герой Гаршина к капиталисту, к буржуазии. Она для него «прилизанная ненавистная толпа» («Художники»), буржуа «чуть не ванны из шампанского принимает» («Два отрывка», 478), он именуется как «разбогатевший желудок» («Художники», 162). С негодованием герой относится и к офицерству. Таков образ генерала — самодура или «кровопивца» Венцеля («Из воспоминаний рядового»). Пролетариат же для него лишь «язва растущая». Итак, основной образ — интеллигент, народник; но народник в период утраты своего общественного идеала. «Хождение в народ» тут — случайный уже эпизод, вскользь упоминаемый. Основное настроение — глубокое разочарование интеллигенции в своих силах. Изображаемое время — «бесхарактерное время», по выражению одного из героев Гаршина. Кардинальный экономический вопрос народничества — необходимость возвращения к поземельной общине. Социализм ими мыслился не как социализация производства, а как распределение собственности. Общественной группой, выдви-

---

[2] «Четыре дня»—1877 г.; «Происшествие» — 1878 г.; «Очень коротенький роман»—1878 г.; «Трус»—1879 г.; «Attalea»—1880 г.; «Ночь»—1880 г.; «Красный цветок»—1883 г.; «Надежда Николаевна»—1885 г.

гающей такую идеологию, могла быть лишь такая группа, у которой слабо развито чувство собственности и полное отсутствие какой-бы то ни было производственной организации. Этой группой не могли быть ни крестьяне, ни рабочие. Это были не окончившие курс студенты, маленькие художники, учителя, мещане, ремесленники, мелкие чиновники, приказчики, но преимущественно интеллигенция, связанная нередко какими-либо отношениями с мелким собственником, которого разорял крупный капитал[3].

Формулу народничества дает М. Н. Покровский: «народничество есть учение, возникшее не среди класса предпринимателей, а среди класса, который чувствует на себе гнет предпринимателей, но от предпринимательского образа мыслей отказаться не может»[4].

Отсюда естественным становится учение народничества о «живой личности», как двигателе событий, учение о «критически мыслящей личности».

Ленин совершенно ясно указал, что «противоположность интересов труда и капитала народничество отразило через призму жизненных условий и интересов мелкого производителя, отразило поэтому уродливо, трусливо, создав теорию, выдвигающую не противоречия общественных интересов, а бесплодные упования на иной путь развития»[5].

Народничество не находит отклика в массах. К концу 70-х гг. рабочая масса не была еще политически возбудимой. Утверждение народников, что крестьянин — «прирожденный революционер», оказалось мифом. Массовая пропаганда среди крестьян оказалась безжизненной. Террористическая тактика подписывала народничеству смертный приговор.

---

[3] См. на эту тему у М. Н. Покровского «Русская литература», т. IV, гл. XVI, стр. 164—172.

[4] См. «Русская история в самом сжатом очерке», 1922, стр. 144.

[5] Ленин, Собр. соч., изд. 1925 г., т. II, стр. 68.

В итоге — политическая реакция, усиливаемая застоем промышленного капитала. Буржуазия настроена консервативно. Рабочие подавлены массовыми увольнениями. Мелкобуржуазная интеллигенция — всесторонне бесправный элемент. Гаршин передает настроения этой интеллигенции. Глеб Успенский писал об его творчестве: «В его маленьких рассказах и сказках, иногда в несколько страничек, положительно исчерпано все содержание нашей жизни, в условиях которой пришлось жить и Гаршину, и всем его читателям... Именно все, что давала уму и сердцу наша жизнь... все до последней черты пережито и перечувствовано им самым жгучим чувством» [6].

Итак конец 70-х гг. и начало 80-х гг. — время политической реакции, время, когда народнически настроенная интеллигенция испытывала разочарование в своих силах и обращалась к переоценке своего внутреннего мира.

На изображении этого образа строится все творчество Гаршина. Возьмем рассказы «Трус», «Ночь» и «Четыре дня», где наиболее полно развертывается социально-психологическое и идеологическое содержание этого образа.

Герой рассказа «Трус» сразу начинает с заявления: «война решительно не дает мне покоя». Этот мотив постоянного страдания, наносимого сознанию интеллигента войной,— мотив основной для этого рассказа. Гнет войны бесконечен и мучителен для нервов. Мотив нервности или острой чувствительности проявляется в форме гуманности к убиваемым людям. Мотив острой чувствительности пояснен другим мотивом — сознанием того, что гнет войны только еще развертывается и будет бесконечным. Отсюда возврат к самому себе — к своему бессилию. Куда же денется твое «я»? Это «я» должно будет подчиниться обществу: смирный и добродушный, думающий молодой человек должен отказаться от личной свободы. Он испытывает трагизм от того, что духов-

[6] «История русской литературы XIX в.», изд.«Мир», т. IV, стр. 360.

ная свобода не дает свободы физической. Болезнь Кузьмы аргумент того, что личное страдание — лишь часть страданий десятков тысяч, посланных на войну. Война — неизмеримое зло. Образ Марии Петровны развивает образ героя. Война — общее и неизбежное зло и уклоняться от него нельзя — формулирует Мария Петровна чувства героя. Больше того, человек — во власти общественной стихии, он не принадлежит себе, плывет по течению, не рассуждает, лишь воет, когда ему больно,— таков образ героя. Весь трагизм в том, что ты — палец от ноги и ничего не можешь сделать. Отсюда чувство одиночества и тоски. На ряду с жаждой жить — невозможность жить. Брат Марии Петровны говорит герою: «Не убьют вас — с ума сойдете, или пулю в лоб пустите. Разве я не знаю вас и разве не было примеров». Герой — интеллигент, испытывающий гнет капиталистического общества в форме гнета войны и от этого страдающий. Острая чувствительность, неумение разделаться с собственным «я», гуманность, идеализация солдата как представителя «народа», сознание своего личного бессилия, одиночество, жажда жизни с сознанием невозможности жить — вот содержание психологического комплекса образа.

Этот же образ развернут с некоторыми новыми деталями в рассказе «Ночь». Герой тоже заявляет, что действительность тяжела, что он находится в заколдованном кругу, все ложь и обман; он сознает свое моральное банкротство и наряду с этим не может отказаться от высокой оценки своего «я».

Для него жизнь — путаница, из которой можно выбраться лишь через самоубийство. Собственный узкий мирок измучил человека; он хочет вырвать из себя свое «я», этого скверного божка. Но он не вырывает его, потому что не может. Он рассуждает и думает. Ему нужно итти в общее горе и взять на свою долю часть его. Но реальным выходом для него оказывается не прекраснодушное желание итти в народ, разделить народное горе, а смерть.

Образ рассказа «Четыре дня» — человек покинутый и физически беспомощный, ожидающий смерть. В ожидании смерти герой размышляет о себе в плане социальном. Зачем он убивает людей и кто виновен в этом? Герой оправдывает себя, признав пассивность личности. Человек совершает преступление — убийство человека на войне, принуждаемый государством. Он не хочет войны, как и другие, но должен выполнять обязанности, возложенные на него обществом. Он считает войну бессмыслицей, но участвует в ней. Таков мотив своеобразного непротивления злу.

В этом рассказе основной мотив — страдания от гнета общественной среды — выражен наиболее сильно.

Образом, развивающим образ основной, является образ проститутки в рассказах «Происшествие» и «Надежда Николаевна». В рассказе «Происшествие» этот образ развит совершенно отчетливо. Героиня — интеллигентка в прошлом, ныне стоящая на самой низкой ступени жизни. Она тоже страдает от гнета общественного строя, но она бессильна выбраться и готова кончить жизнь самоубийством. Мотив осуждения социального зла как предпосылка к личному самооправданию фигурирует и тут, как и в других рассказах: она нужна и необходима, она как бы занимает своего рода должность, не ею выбранную, но абсолютно неизбежную. Под внешней оболочкой проститутки живет забитая и страдающая женщина.

Этот образ складывается из мотивов, уже известных нам: гнет общественного строя, страдания придавленного человека, беспросветная жизнь, непротивление злу, жажда жизни, которая при невозможности жить переходит в желание умереть.

Этому центральному *образу страдающего интеллигента* противопоставляется *образ хищника*. Таков Кудряшев в рассказе «Встреча». Идеалист-учитель встречает в своем прежнем товарище богатого человека. Причина его богатства — обман, не только с его стороны, но,

так сказать, обман всеобщий. Учитель ужасается, говоря о моральной боли, которую он испытывает, глядя на товарища, но продолжает беседовать. Он не может доказать, что Кудряшев — преступник, потому что оказывается, что весь общественный строй построен на обмане: «самый воздух — и тот, кажется, тащит». Кудряшев парирует, доказывая, что он со своим классом — оплот цивилизации. В чем же сила? И Кудряшев отвечает: «Сила в деньгах, а у меня есть деньги. Что хочу, то и сделаю. Захочу тебя купить, и куплю». Закон, которым он руководится,— пожирание слабых без всякого угрызения совести.

Аналогичный образ хищника развит в Бессонове. У него весьма примитивная этика, отсутствие интеллигентской сложности. Он пытается сделать своей рабой Надежду Николаевну, он деспотически пытается помешать Лопатину писать с нее картину и, наконец, он идет на убийство двух людей, сопротивляющихся его порывам. Инженер получает место в 12.000 годового жалованья благодаря связи со старой женщиной, а его жену продают богатому человеку («Два отрывка»). Таков же образ и оппортуниста Дедова («Художники»). Живут Молчалины и ташкентцы, живет щедринская свинья, с'едающая правду, и щука, уничтожающая карася-идеалиста, а «дохлые души» погибают. Трагически звучит письмо Гаршина: «Старое умирает, молодое не растет. Растут все какие-то свиные рыла или совершенно дохлые души в роде моей» [7].

Герой интеллигент-разночинец, смотрит на хищника, являющегося выразителем буржуа, как на носителя социальной несправедливости. Он осуждает его, но не борется. «Что за мерзкое, невыносимое положение чувствовать себя головой выше всей этой оравы — и подчиняться... молчать... О, дорого бы я дал, чтобы выйти из этого омута». («Два отрывка», Кудряшев, 468). Хищник — господин положения. Его не

[7] Латкину от 29/IX—1885 г.

разубедишь, потому что нехватит аргументов для убеждения: от него не убежишь, потому что он всюду, но принять его как такового тоже нет сил. Отсюда мотив столкновения бессилия с торжествующим спокойствием, когда дается сцепление двух образов — страдающего интеллигента и хищника.

Социальный мотив в структуре основного образа — страдания интеллигента от гнета общественного строя, проходит через все творчество Гаршина. То гнет войны («Четыре дня», «Трус»), то гнет классового устройства общества («Происшествие», «Надежда Николаевна», «Художники», «Два отрывка из неоконченной драмы»), то гнет правительственной власти в аллегорическом изображении рассказа «Attalea princeps» или в явно тенденциозном рассказе «Медведи» [8].

Герой — бедный разночинец — интеллигент, не занимающий общественного положения, не играющий активной общественной роли, не сорганизованный, распыленный — вот внешние условия, которые создают из него социально-угнетенный тип. Его положение определяет его интерес к проблеме — как бороться с общественным злом — войной, нищетой, проституцией, несправедливостью. Он сознает, что реальный выход в коллективной борьбе. Так чувствует «Attalea princeps», «Трус», рядовой Иванов, герой «Ночи». Он понимает, что он — часть целого, что он должен связаться с общей жизнью, должен мучиться и радоваться во имя общей людям правды, которая есть в мире. Но его понимание этой «правды» лишено конкретности, действенности и классовости. Он одинок. В. Н. Фигнер в отрывке «Суд идет» писала об интеллигенции

[8] По воспоминаниям одного из биографов Гаршина, писатель однажды воскликнул: «Мне не позволяют писать о том, как вешают людей, — я буду им писать, как расстреливают медведей» (В. Соколов — «Гаршин». «Исторический вестник», 1916, апрель — май, стр. 150.

этого времени: «Борьба велась неслыханно тяжелыми средствами, но за них платили жизнью и верили, надеялись, уповали. Но народ безмолствовал и не понимал. Общество молчало, хотя и понимало. Колесо истории было против нас. Вот где узел трагедии, он сводится к двум страшным словам: остались одиноки» [9].

Одинок герой «Труса», учитель («Встреча»), художник, герой «Очень коротенького романа». Одиночкой он пытается выступить против «Зла». Это выступление определяется идеей самопожертвования, идеей героизма. Персонажем, сознающим тяжесть совершаемого и высоко оценивающим себя за это, является и герой «Очень коротенького романа», и «Трус», и безумец из «Красного цветка». «Это могу сделать только один я» («Красный цветок», 301) — формула героя. «В такое время нужно жертвовать собой» говорит «Трус» (113). Это выступление всегда неудачно и катастрофично. Такова развязка «Attalea princeps», рассказов «Надежда Николаевна», «Красный цветок». Катастрофическая развязка — повод для угрызений совести — «это мог сделать только я один, и я этого не сделал» — вторая формула героя. Такой вывод делает Лопатин («Надежда Николаевна»), так чувствует герой «Четырех дней» и Мария Петровна из «Труса».

Мотив одиночества раскрывает ряд других, логически вытекающих из него. Герой много думает. Этот мотив чрезвычайно устойчив во всех рассказах Гаршина. Герой думает постоянно: у себя в комнате, на улице, перед квартирой и перед проституткой, в гостях и на свидании, за обедом и ужином, в картинной галлерее и на поле сражения. Не имея настоящего, герой живет мыслью о прошлом. Мотив воспоминаний неразрывно связан с мотивом размышлений. В стих. «Свеча» Гаршин писал: «И реет душный чад воспоминаний» (527). Этот «чад воспоминаний» характерен и для Лопатина:

---

[9] «Русские записки», 1917, I или, «Северные записки», 1917, I. Отрывок вошел в качестве главы в книгу В. Фигнер—«Запечатленный труд», ч. I, изд. Всесоюзного о-ва политкаторжан, стр. 365.

«я не могу отделаться от своих воспоминаний» говорит он (333), и для героя «Ночи», «Художников», «Четырех дней». Погруженный в себя, обладающий развитым интеллектом, он любит книгу, которая для него более поучительна, чем жизнь. Это характерный штрих. Образ много читающего мальчика в «Ночи», героя «Труса», который знает только «свои книги, да аудиторию, да семью и еще несколько близких людей («Трус», 112), героя «Четырех дней», перед смертью вспоминающего книгу «Физиология обыденной жизни», Рябинина, вспоминающего Фауста.

Жизнь становится кругосветным путешествием от раскрытой книги к раскрытому сердцу, и этот начертанный круг, сжатый до смешного, становится единственным для человека, не умеющего быть участником жизни, но умеющего созерцать и анализировать.

Страдающий и одинокий, он чувствителен и нервен. «Ах, вы бабень, бабень вы чувствительный» (Евсей Евсеич Ивану Ивановичу — «Происшествие», 97). Слезы и рыдания — постоянное явление. Герой плачет, как дитя («Ночь», 198; «Происшествие», 101; «Трус», 123; «Четыре дня», 86; «Красный цветок», 298; «Надежда Николаевна», 325). Вечные рассуждения вместо дела, вечное фразерство. «Тоска, скука, бесцельные и мучительные рассуждения» жалуется героиня («Происшествие», 100). На ряду с этим мечтательность. Мотив мечтательности сравнительно редок, он вытеснен мотивом тоски. «Ах, тоска, тоска, ты хуже ран», восклицает герой «Четырех дней» (81). «У Львовых тоска, уныние» («Трус», 128). Так у «бедных людей» Достоевского: «им в самые лучшие минуты всегда отчего-то грустно». Атмосфера, в которой живут «бедные люди» такая, «что чижики мрут». «У них по целым дням была страшная тоска и скука». В психологии гаршинского героя постоянное и основное противоречие: жаждет жить и не может. «И мне хочется открыть глаза, встать, подойти к окну, раскрыть его, услышать живые звуки, человеческий голос, стук дрожек, соба-

чий лай» (Рябинин, 174). «Ах, как хороша жизнь» («Четыре дня», 81). «Жить хочется. Хочется дышать, чувствовать, слышать, видеть; хочется иметь возможность хоть изредка взглянуть на небо, на Неву», — восклицает героиня («Происшествие», 103).

Но не было такой идеи, такой партии, таких общественных условий, таких общих симпатий и общего дела в этом мещанском мире, которые могли бы об'единить эту группу интеллигенции и определить ее борьбу против существующего режима. «Остановиться не на чем, некуда поставить ногу, чтобы сделать первый шаг вперед. Куда вперед? Не знаю, но только вон из этого заколдованного круга» («Ночь», 182). «Все эти огорчения, радости, восторги и все случившееся в жизни — все это бестелесные призраки. Одни — за которыми я гонялся, не зная зачем; другие — от которых бегал, не зная почему» (Ночь», 180—181). Вместо жизни — толчея на месте, «чепуха», «скользкий путь», ложь. Это столкновение желания с действительностью, их несоответствие, диспропорция прекрасного с отвратительным — сопутствует герою. «О, мир прекрасный, как ты гадок!» повторял не раз Гаршин стих Гейне («Книга песен») [10].

Этот мотив дан у Гаршина в неразработанном стихотворении в прозе: «Юноша спросил у святого мудреца Джиафара: — «Учитель, что такое жизнь?» Хаджи молча отвернул грязный рукав своего рубища и показал ему отвратительную язву, раз'едавшую его руку. А в это время гремели соловьи, и вся Севилья была наполнена благоуханием роз» [11].

Герой Гаршина в личной жизни такой же «неудачник», как и в общественной жизни. У него нет привязанностей, взаимной любви, семьи. Он идеализирует женщину, потому что она недоступна ему. Он беден, чтобы иметь семью, и он на расстоянии всматривается в женщину, которую встретит

---

[10] А. Налимов, «Голос минувшего», 1913, май, стр. 241.

[11] Там же.

случайно и из которой создает образ «прекрасной незнакомки». Таков образ Надежды Николаевны, телом проститутки, а в сердце героя — Шарлотты Кордэ.

У Гаршина женщина, являясь тоже страдающей, тем не менее отличается от мужского основного образа тем, что она имеет власть над мужчиной при полной его пассивности. «Знаешь ты, как я боюсь тебя, когда я в здравом уме? Ведь ты меня в узелок связать можешь. Скажешь: укради — украду. Скажешь: убей — убью» (Иван Иванович — Надежда Николаевна, «Происшествие», 101).

«Женщина — сила», говорит Кудряшев («Два отрывка», 469). Перед нами образ неудачника в любви. Таков Никитин («Происшествие»), герой «Очень коротенького романа», Лопатин («Надежда Николаевна»). Он даже по существу и не умеет любить женщину, а только жалеет ее.

Итак, основной образ в творчестве Гаршина — образ н е у д а ч н и к а. Основной мотив — противоречие между жаждой жить и невозможностью жить. Выход — мечта о небытии; в лучшем случае — пьянство, в худшем — самоубийство. Не лучше было и в действительности вокруг Гаршина. Лучшие представители этой интеллигенции тонули в нищете и одиночестве и спивались. Ник. Успенский — пьяница, нищий, уличный музыкант и писатель — кончил жизнь самоубийством. В пьянстве забывался Глеб Успенский и некоторые другие. Об этой действительности писал ее художник и современник А. Чехов: «Я не брошусь, как Гаршин в пролет лестницы, но и не стану обольщать себя надеждами на лучшее будущее: я не виноват в своей болезни, и не мне лечить себя» [12].

Мечта о небытии, как мотив, кончается темой смерти. Эта тема имеет постоянное место у Гаршина. Она далеко распространяется за пределы основного образа. Умирает филолог («Смерть»), герой «Ночи», погибает Attalea, безум-

[12] А. П. Чехов — Суворину, 1892 г., Письма Чехова, т. IV, стр. 154.

ный («Красный цветок»), трое в рассказе «Надежда Николаевна». 18 смертей на такое же количество произведений. Квинт-эссенция гаршинского творчества хорошо выражена в так называемом «ненапечатанном произведении»: «Он думал о вечном страдании, вечном рабстве, вечной тьме... И это был его камень. Камень давил его сердце, и сердце не выдержало, и он умер» [13].

Рано умирали и современники Гаршина, его друзья: Новодворский, Надсон, Решетников, Н. Успенский, Слепцов.

То в образе конки, то пролета лестницы, то кинжала и револьвера, то бритвы, смерть стерегла и Гаршина.

II

Произведенный анализ отдельных рассказов и затем анализ всего творчества в целом показывает, что основным образом является интеллигент-разночинец, страдающий от гнета капиталистического общества, социально бесправный и раздираемый противоречием между жаждой жить и невозможностью жить. Эта сторона бытия определяет психологический облик героя. Ему свойственна крайняя нервная неуравновешенность с ее внешними проявлениями: чувствительность, тоска, сознание своего бессилия и одиночества, склонность к самоанализу и отрывочность мышления.

Почти каждый рассказ Гаршина по существу строится на развертывании одного или двух образов. Один образ в «Четырех днях», «Из воспоминаний рядового Иванова», «Красный цветок», «Трус», «Ночь», «Очень коротенький роман». Два образа в рассказах — ««Встреча», «Происшествие», «Художники». Но типичным для Гаршина все же является развертывание одного образа. Второй образ является или эпизодическим дополнением к первому (образ страдающей женщины) или эпизодическим контрастом к первому (образ хищника). Структура рассказа разверты-

[13] Сборн. «Памяти Гаршина», СПБ, 1889, стр. 143.

вается в зависимости от внутреннего содержания основного образна в плане психологическом около одной лишь проблемы.

Отсюда небольшой размер произведений — ф о р м а р а с с к а з а. Берем 16 законченных произведений Гаршина. Из них 8 рассказов содержит меньше 20 страниц; 6 меньше 30 стр. и 2 лишь свыше 50. Каждый рассказ, несмотря на небольшой размер, делится на главы и отрывки. «Четыре дня» — 14 стр. и 8 отрывков; «Происшествие» — 20 стр. и 4 гл.; «Трус» — 25 стр. и 15 отрывков; «Художники» — 22 стр. и 12 гл.; «Ночь» — 21 стр. и 6 гл.; «Красный цветок» — 19 стр. и 6 гл. Такая миниатюрность и раздробленность рассказа обусловлена характером небольшой какой-нибудь истории, содержание которой определяется развитием резко неуравновешенной психики изображаемого героя.

Такая миниатюрность и раздробленность вместе с тем определяет и форму описания — записки или заметки, «записки рядового», воспоминания о «Четырех днях», дневники художников, дневник Бессонова и Лопатина. В целом это форма дневника, изображение личных переживаний, воспоминаний и того, что произошло «вчера» или «сегодня». Одинокий герой, больной и страдающий, обращается к перу и бумаге, беседуя с собой. Отсюда монографический сказ, как господствующая форма развертывания рассказа, и редкое введение диалога. Герой рассказывает о своих думах и чувствах, которые являются у него. Какого-либо сложного действия или внешней интриги в рассказе нет вовсе — нет сложной системы образов и сюжетной динамики. Мы можем определить форму гаршинских произведений как н е б о л ь ш о й п с и х о л о г и ч е с к и й р а с с к а з.

Повторяется одна и та же сцена рассуждающего интеллигента. Фигура на фоне комнатной обстановки. Комната, как место действия, всюду. Форма монологического рассуждения господствует. Нет диалектики внешних событий, отсутствует портрет, описание обстановки и пейзаж. Вместо

портрета, отдельная поза: поза умирания, безумия или отвергнутой любви. Безумие: «Он был страшен. Сверх изорванного во время припадка в клочья серого платья, куртка из грубой парусины с широким вырезом обтягивала его стан, длинные рукава прижимали его руки к груди накрест и были завязаны сзади» (285). Несчастный любовник: «Рот раскрыт, лицо бледное, как у мертвого. Платье на нем выпачканное: должно быть валялся где-нибудь... Как тяжело он дышит... Иногда даже хрипит» (102). «Шляпа упала с его головы, черные волосы в беспорядке падали на лицо, глаза сверкали» (100). Гаршин набрасывает отдельные штрихи то костюма (139, 87, 80), то отдельных частей лица; напр., у ефрейтора Яковлева «добрые голубые глаза» (89) — и только. Лазаретный офицер «худой», «с редкой длинной бородой» (89), Никитин «усы и борода» (98) — и только. Вместо пейзажа, как картины природы, отдельные штрихи. Осень. Даже летом осенняя погода. Дождь. Ветер. Вечер. Ночь. Тучи. «Глубокая осень» («Attalea», 208). Летом — «пасмурное, холодное, настоящее сентябрьское утро» («Медведи», 317). Зима: «погода была скверная, день пасмурный, темный...» («Происшествие», 103); «в окно уже смотрело серое утро («Надежда Николаевна», 355). Дождь и бесконечный ветер. «Дул сильный ветер» (269). «Гудит и завывает ветер» (229); «стучит ветер» (177); «Гудел ветер» (202). Пейзаж, как фон; поза, как выражение страданий. Ударение явно делается на психологические мотивы, на их развитие, а все остальное превращено в форму их выражения. Дана смена неподвижных отрывков с психологическим их наполнением. Дано рассуждение на одну основную тему с ярко выраженным тормозом в развитии тенденции. В рассказе «Четыре дня» человек размышляет, виновен он или не виновен, умрет он или не умрет. Человек долго умирает, время долго тянется. Элемент внесенного «сна» тормозит действие — неизвестно, что будет с героем. Второй момент — действие приостановлено отступлением — эпизод с собач-

кой и воспоминанием «былого счастья». Далее новое отступление — мысли о матери убитого турка. Мотив пролитой воды приближает нас к развязке, но герой не умирает. Прием «переплетенных представлений»: умру или не умру. Подготовка к самоубийству ускоряет развитие рассказа, но внесенный мотив нового прилива мужества и элемент рассуждений о себе вновь задерживает развитие. Неожиданное спасение — развязка.

Совершенно аналогичным способом построены рассказы «Трус» и «Ночь». Рассуждение в форме монолога — виновен я или не виновен, должен я умереть или не должен — развивается медленно, прерываемое механическими вставками — воспоминание, болезнь товарища и пр. Все внимание писателя сосредоточено на медленном развитии поставленной дилеммы, которая сразу не может быть решена героем. Отсюда законность отступлений, воспоминаний, тормозов. Развязка наступает неожиданно и быстро — убийство или самоубийство после тягучих рассуждений.

Таким образом структура рассказа вполне детерминируется развитием основного образа интеллигента. Это структура мелкобуржуазного психологического рассказа, с постоянными тормозами как выражением вечных размышлений нерешительного и психически неуравновешенного героя. Герой — социально-угнетенный интеллигент, выброшенный за борт общественной жизни, замкнутый в узкий мирок индивидуализма, с ярко выраженной нервно-неуравновешенной психикой. Форма рассказа — записки, отрывочно-передающие думы и чувства героя. Вместо портрета, отдельная поза и, вместо пейзажа, отдельные штрихи преимущественно осенней природы — обрамляющие пессимистические настроения героя.

III.

Рассказу Гаршина свойственна известная хронологичность в описании, точность во времени, месте, коли-

честве. Часто указывается год, месяц и число происходящего события. В описании войны даются точные числа раненых и убитых. В описании переживаний героя указывается количество прошедших часов или дней: «он сидел на одном месте с восьми часов утра до трех ночи» (184); «да как вы выжили эти трое с половиной суток» (90); «я мучаюсь целых три дня» (88); и т. д. Указывается величина раны (121—122), расстояние между столом и окном (191), высота берега (304), высота пальмы (283), длина переходов, размер комнаты по диагонали (196), температура воздуха (82, 210), направление холмов, рек, движения людей и расположения персонажей.

«Направо к югу и на север тянутся холмы» (304); «река тянется с севера на юг»(305). «Мы сидели на диване: я в одном углу, а он в другом» (95). Эта хронологичность — изобразительное средство записок и дневника. Эта точность — изобразительное средство интимных переживаний человека, а отнюдь не идеалистическое стремление Гаршина создать выход из своей тоски, как утверждал критик-идеалист К. Чуковский [14].

Изображенные Гаршиным краски серые. Серые тучи (208), серый полумрак (85), серое небо (235). Часто повторяется вид крови. «Перед глазами целая кровавая картина» (111). «Масса пролитой крови» (115). «С окровавленными руками и коленями» (302). «Изо рта у него текла струя крови» (77) и т. д. То, что приносит несчастье, огромно. Отсюда повторяемость соответствующего эпитета. «В огромном городе и в огромном доме» (180). «Сосед лежит такой же огромный и неподвижный» (84). Пуля: «огромное пролетало мимо» (77). Эгоизм: «скверный божок с огромным брюхом» (198). Глухаря придавил «огромный котел» 174) и т. д.

---

[14] К. Чуковский—«О Всеволоде Гаршине», «Русская мысль», 1909, XII, стр. 21—35.

Действительность страшная, горькая и странная. «Я лежу под этим страшным солнцем» (88). Рябинин во сне видит «необыкновенно страшное лицо» (175). Герой видит «страшную улыбку мертвеца» (88). Затем эпитеты—«безумный», «отвратительный», «ужасный».

Мучения «ужасные» (86), картина «глухарь»—«ужасная вещь» (169), «ужасное время» (92).

Скверное, проклятое, тяжелое, несчастное, мучительное, отчаянное, горькое, безнадежное, мрачное, жалкое, надорванное, ослабевшее — вот круг эпитетов, наиболее характерных для Гаршина. Оценочные эпитеты преобладают. Элемент таинственного и неопределенного выражается соответствующими эпитетами: «смутное предчувствие чего-то необыкновенного и таинственного» («Надежда Николаевна», 372); «неведомый голос нашептывает мне... на ухо» (332); «неопределенное чувство закрадывалось постепенно в мою грудь» (366); «что-то темное, высокое. Это кусты» (79); «что-то острое и быстрое» — описание обморока (78); «что-то беленькое, окровавленное, жалобно визжавшее. Это была маленькая, хорошенькая собачка» (81).

Чувственно-болевые элементы образа: «боль в ногах» (78); «раны болят» (84); «в ушах зазвенело» (77); «в ушах звон» (94); «в ушах у него звенит» (220); «вся внутренность горит» (103); «рана его горит» (121); «горло горит» (83). Выражение боли постоянно.

Осязательные элементы образа: «сдерут кожу, поджарят раненые ноги» (86).

Обонятельные элементы образа: «зловонный, зараженный воздух» (86); «запах крови и пороха» (284).

Звуковые элементы образа. Из немногочисленного ряда звуковых образов выделяется образ крика: «Поднялся ужасный крик» (231); «Если бы он был раненый, он очнулся бы от такого крика» (80); «Я кричу, кричу

с воплями» (83); «Он с воплем ужаса прижался» (77); «Быстро закричал» (106); «Выкрикивал» (287); «Кричит» (230).

Звуки голоса преисполнены стона, боли, хрипа, клокотания.

Зрительные элементы образа. Рисунок человека передает фигуру в ее испуге, рельефно выделяя характерные детали. Герой идет «выпуча глаза» (98), стискивая зубы (263), с ртом, искривленным рыданиями (101), с ввалившимися щеками (300). Поза: «ежась в холодном пальто» (191); «стоял, понурив голову» (216); «прижался» (77); «дрожал» (196); «согнув шею, перешел через двор какой-то медленной качающейся походкой» (96); «уселся, сгорбившись» (184).

Моторные элементы образа. Беспокойство, судорожные движения, скачки с нечеловеческими усилиями— вот характерная зарисовка гаршинского героя, психически всегда возбужденного и раздраженного. То он «вскочил на ноги» (199); то «подскочил» (82); то он хочет «пролезть» (302); то «протискался» (302); то «вырывается» (230); «рванулся» (303); то идет «спотыкаясь и падая» (230); то идет «понурою походкой» (187).

Сравнения. «Солдаты, точно гурьба овец» (285). Герой сравнивает свою судьбу с судьбой раздавленной собачки (81); «рабочие мрут, как мухи» (166); «пушки раздавят, как червяка» (123); «работал бы я, как вол» (101). Овца, собачка, вол, муха, червяк — сравнения, создающие образ бессловесных, эксплоатируемых и слабых.

Изобразительные средства создают необходимый эффект для развертывания основного образа в творчестве Гаршина— страдающего и потерявшего веру интеллигента-разночинца.

Структура произведений и изобразительные средства являются органическим выражением социально-психологического комплекса образа. Произведения Гаршина—это мелкобуржуазный психологический рассказ конца 70-х гг., изображающий интеллигента-разночинца в период утраты им

общественного идеала. Творчество Гаршина охватывает такой период в жизни мелкобуржуазной интеллигенции, когда для нее, по словам В. Фигнер: «старое было разбито, но новые взгляды еще не выработались» (слова, относящиеся к концу 70-х гг. [15]), когда эта интеллигенция от прекрасных иллюзий приходит к горькому разочарованию, когда даже самые выдающиеся представители этой группы приходили к мысли о смерти.

[15] В. Фигнер. — «Запечатленный труд», стр. 104: «Лично я была в таком настроении, что думала, лучше бы умереть».

Н. Л. Рубинштейн

АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ

I

Аполлону Григорьеву, одному из оригинальнейших критиков прошлого столетия, решительно не повезло в нашей литературе. Критика, подходившая с обычными оценками к западникам, славянофилам и шестидесятникам, не могла уложить в традиционные схемы своеобразное направление автора «Парадоксов органической критики» и редактора «Молодого москвитянина».

Что автор «Парадоксов органической критики» представляет собой «беспризорника» русской литературы, в этом не приходилось сомневаться. Его нельзя было причислить к школе официальной народности: «Молодой москвитянин» во многом отличался от «старого». Но столь же трудным оказывалось занести Григорьева по другому разряду литературных направлений. Да он и сам писал о себе, что он «столь же мало славянофил, сколь мало западник, столько же далек от Аскоченского, сколько от Добролюбова» [1]. Идеалистическая критика так и оставила А. Григорьева за штатом, обнаружив величайшую беспомощность в объяснении его теорий. Венгеров видел разгадку «шатания» А. Григорьева и его кружка в «глубоком упадке» западнического лагеря в период 1848 — 1855 гг. и в его чрезмерной нетерпимости ко всему тому, что хоть несколько приближалось к славянофильству» [2]. Ве-

[1] Письмо к Страхову.

[2] «Вестник Европы», 1886 г., кн. II, стр. 590; «Вестник Европы», 1914 г., кн. 9, стр. 328.

тринский искал ответа в «психологической восприимчивости и отзывчивости» критика, испытавшего на себе влияние западного романтизма. Саводник утверждал, что оригинальные взгляды А. Григорьева не были оценены современниками в виду того, что «уровень общественного мнения был невелик» и «люди, подобные Григорьеву, казались ненужной роскошью», Скабичевский — что Григорьев «слишком увлекся» немецкой метафизикой, заблудился в ее лабиринтах и остался в них навсегда».

Число этих произвольных и малосодержательных отгадок можно было бы увеличить до бесконечности, но и приведенных мнений достаточно, чтобы понять, как мало они могут помочь пониманию А. Григорьева.

Идеалистический туман, нависший над историей «Молодого москвитянина», начинает, впрочем, проясняться, когда мы попробуем подойти к вопросу с другой стороны. Классовый анализ литературных взглядов А. Григорьева может объяснить направление «Молодого москвитянина» и понять Григорьева не как «комическое недоразумение в журналистике», а как закономерное явление русской литературы 40—60 гг.

«Великосветская» литература—таков был враг, с которым А. Григорьев неустанно боролся в продолжение всей своей литературной деятельности. Григорьев резко обвинял современную публику—как читателя, так и критика—в увлечении описаниями быта «высших слоев». Он доказывал, что стремление читающей публики приобщиться через литературу к жизни большого света—стремление мещанина в дворянстве. Григорьев отрицал возможность трагического восприятия жизни великосветской литературой, порожденного тем же мещанством. «Сколько мелких чувственных поползновений стремятся принять в нас размеры колоссальных страстей, готовых на трагическую борьбу». Персонажи произведений Евгении Тур, графа

Сологуба и им подобных, эти копии французских и английских оригиналов, может быть, и правдивы, но приукрашены авторами, как приукрашена дворянской литературой вся жизнь большого света. Усложнены отношения, усложнены человеческие характеры, эмоции. «Главнейшая задача авторов подобных произведений—тонкость: тонкость чувствований, тонкость разговоров, тонкость стана героинь, тонкость голландского белья героев, — тонкость такая, что стан того и гляди переломится, разговор как раз перейдет в нечто, простому здравому смыслу и невоспитанному чувству непонятное; чувства того и жди совсем испарятся или улетучатся» [3].

Неверно занесенное из Западной Европы представление о сфере большого света, «как о чем-то давящем, гнетущем и вместе с тем обаятельном». Трагические герои-Печорины—«сделанные», призрачные. «В них ничего нельзя принимать взаправду, а изображать их такими, какими они кажутся — значит только угождать мещанской части публики, той самой, «ки э каню авек ле Чуфырин э ле Курицын» и вздыхает о вечерах графини Воротынской» [4]. Но тогда и отношение к этим персонажам должно измениться. Воспринимать их через трагическую призму—значит увлечься преходящей формой в ущерб вечному идеалу. К миражам—а именно миражами считает Григорьев героев великосветских романов—поэзия «относится и может относиться только комически, да и комического отношения удостаивает она их только тогда, когда они соприкасаются с жизнью действительною» [5].

Евг. Тур, Марлинский и другие представители великосветской литературы—только эпигоны поэта, развившего

[3] Сочинения А. Григорьева, т. I, СПБ, 1876, стр. 52.
[4] Собр. соч. Ап. Григорьева под ред. Саводника, в. V, стр. 11.
[5] Там же, стр. 6.

то, что Григорьев называл крайней гранью «отрицательного взгляда». Лермонтов отразил влияние байроновского романтизма, но это влияние не могло бы иметь места, если бы Лермонтов сам не был русским романтиком. «Самые элементы такого (байроновского.—*Н. Р.*) настройства русской души поэта,—писал Григорьев,—могли зародиться только или под гнетом жизненной обстановки, сдавливающей страстные порывы Мцыри и Арсения, или ни диком просторе разгула и неистового произвола страстей, на котором выросли впечатления Арбенина» [6]. Русский романтизм, породивший хищника-Печорина, закончен, в нем сказались «необъятные силы», «тревожные начала» русского народа. Этими сторонами Печорин не только был «героем своего времени, но едва ли не одним из наших органических типов героического». Романтизм Байрона, приложенный к «пошлой светской сфере», в которой вращался Лермонтов, может, по мнению Григорьева, дать только комический эффект.

Но к числу «великосветских» писателей, писателей «жантильомов», как их называл Григорьев, принадлежал поэт, мимо которого нельзя было пройти. Отвергнуть Пушкина—значило присоединиться к лагерю «Маяка», к лагерю беспросветной реакции. Принять Пушкина целиком—значило принять прежде всего светского «хищника»-Онегина, который приходился родным братом Печорину. Григорьев с честью вышел из затруднения. Он принял Пушкина как народного поэта, сочетавшего западное и русское начало, как писателя-протестанта против жестоких нравов. Пушкин—это «наше право на Европу и на нашу европейскую национальность и вместе с тем право на нашу самобытную особенность в кругу других европейских национальностей,—не на фантастическую и изолированную особенность, а на ту, какую бог дал, какая сло-

[6] Вып. 7, стр. 3.

жилась из напоров реформы и от отсадков коренного быта» [7]. Пушкин, по мнению Григорьева, не был великосветским поэтом, потому что в нем было «слишком много инстинктивного сочувствия с народной жизнью и народным созерцанием».

Оригинально интерпретируя Пушкина, Григорьев обращал внимание на то, что поэт «сам умел в Чарском посмеяться над своей великосветскостью» [8]. Но в одном Чарском Григорьев не мог найти точки опоры: герой «Египетских ночей» был для этого недостаточно крупной фигурой. Для позитивного утверждения своей точки зрения Григорьев выбрал скромную фигуру Ивана Петровича Белкина.

Загадочный, новый, на первый взгляд непонятный выбор. Но в том-то и дело, что Григорьев видит в Белкине не героя, а «критическую сторону души» самого Пушкина. «В типе Белкина...,—пишет Григорьев,—выразились начала нашего отрицательного (в отношении к нашему напряженному развитию) процесса. Белкин пушкинский есть простой здравый толк и простое здравое чувство, кроткое и смиренное,—толк, вопиющий против всякой блестящей фальши, чувство, восстающее законно на злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать» [9].

Белкин для Григорьева—это к о н е ч н ы й этап того пути, в начале которого стоит Онегин, это—«отсадок после всего кипучего брожения, после всех напряжений и тщетных попыток окаменеть в байроновских формах», это—прозаизм, заявляющий свои права. В повестях Белкина для Григорьева интересны не только здравый смысл, смирение, противопоставленные хищному началу в Сильвио, но и н о в а я с о ц и а л ь н а я с р е д а, к которой пе-

[7] Вып. 12, стр. 32.

[8] Вып. 5, стр. 10.

[9] Вып. 6, стр. 43.

реходит поэт. Белкин «первый опускается в простые и так называемые низшие слои жизни. В «Гробовщике» — зерно всех наших теперешних отношений к этим слоям жизни, а в «Станционном смотрителе» — зерно всей натуратальной школы». Григорьев подмечает и политические воззрения Белкина—его оппозицию боярству, беспощадную иронию над государственной теорией Карамзина.

Пушкина-Белкина Григорьев находит не только в «Повестях», он тщательно воссоздает миросозерцание Белкина и по «Капитанской дочке» и даже... по «Евгению Онегину», кропотливо и с большим чутьем подбирая...

> прозаические бредни:
> фламандской школы пестрый сор—

и узаконяя их как неотъемлемую часть пушкинского творчества. Больше того, «вода» в «поэтическом бокале» Пушкина, те «иные» картины русской природы, покоя, примитивной жизни, картины, о которых Пушкин говорит в строфах, не вошедших в «Евгения Онегина», Григорьев считает «ключом к самому Пушкину», Пушкину—автору предисловия к «Онегину», к Пушкину, который советовал учиться языку у московских просвирен и сам учился народной поэзии у своей няни.

Григорьев утверждает не только Пушкина-Белкина, но Белкина как явление всей русской послепушкинской литературы. Белкин, который писал в «Капитанской дочке» хронику семейства Гриневых, писал и «Хронику семейства Багровых». Белкин — и у Тургенева и у Писемского; задатки белкинского мировоззрения есть у Некрасова, отчасти и у Толстого, «ибо Белкин пушкинский был первым выражением критической стороны нашей души, очнувшейся от сна, в котором грезились ей различные миры» [10]. И дальше: «Самая здоровая часть современной

[10] Собр. соч., т. I, стр. 254.

литературы ничего иного не делает, как разрабатывает миросозерцание Ивана Петровича Белкина»[11].

Как объяснить упорную и натянутую реабилитацию Григорьевым Белкина и возведение на пьедестал белкинского мировоззрения?—Отправляться от суб'ективных качеств Григорьева—значит признать невозможность какого бы то ни было научного объяснения. Несомненно, об'ективная действительность выдвинула такую социальную группу, литературный выразитель которой поднял на щит, несовместимый с блестящей фальшью, здравый толк скромного Ивана Петровича Белкина.

С уверенностью можно сказать, что Белкина с его мироощущением не признали бы героем ни славянофилы, ни западники, ни критики — разночинцы 60-х гг. Для первых он был слишком демократичен и вдобавок иронизировал над допетровской стариной; для вторых он оказался бы слишком «смиренным» и отнюдь не протестантом; третьи, несомненно, отметили бы не только примирение Белкина с действительностью, но и атрофию социальных чувств. Апология Белкина останется непонятной, пока мы не выйдем из круга привычных схем и оценок и не обратимся к той социальной группе, литературное знамя которой против теории официальной народности, как и против славянофилов, против западников, как и против разночинцев 1860-х гг. поднял Аполлон Григорьев.

II

«В отношении ко взгляду на народность,— писал Григорьев представителю старого славянофильства А. И. Кошелеву, характеризуя позицию молодого «Москвитянина»,— различия наши могут быть формулированы в следующих двух положениях: 1) глубоко сочувствуя, как вы же, всему разноплеменному славянскому, мы убеждены только в осо-

---

[11] Там же, стр. 622.

бенном превосходстве начала великорусского перед прочими и, следовательно, здесь более исключительны, чем вы... Убежденные, как вы же, что залог будущего России хранится только в классах народа, сохранившего веру, нравы, язык отцов, в классах, не тронутых фальшью цивилизации, мы не берем таковым исключительно одно крестьянство; в классе среднем, промышленном, купеческом, по преимуществу, видим старую извечную Русь с ее дурным и хорошим, с ее самобытностью... и, пожалуй, с ее подражательностью[13].

Эстетические и литературные взгляды Григорьева и отразили настроения «купеческого класса» 50-х гг. прошлого столетия. Русская буржуазия в годы царствования Николая I переживала период своего расцвета. Успешная внешняя политика 20—30-х гг., доставившая промышленному капитализму турецкий и персидский рынки, покровительственные мероприятия правительства Николая I, начиная от организации мануфактурного совета с участием представителей буржуазии и кончая законом о почетном гражданстве, были логическим следствием «сказочных успехов предпринимательства купеческого в 1820-х годах», о которых говорит в своей «Истории» М. Н. Покровский. «Соотношение общественных сил не могло не подвергнуться известной перетасовке. Дворянство продолжало господствовать, сильное своей массой и исторической традицией: но историю двигало уже не оно, по крайней мере, не оно одно»[13]. «Должно с сожалением смотреть на близкое разорение части русской аристократии, тогда как некоторые крепостные так же, как купцы, которые прежде были крепостными и выкупили себя, обогащаются

---

[12] А. А. Григорьев. Материалы для биографии. Птгр. 1917, стр. 151, Разрядка моя —*Н. Р.*

[13] «Русская история с древних времен», т. IV, стр. 18.

«чудовищным образом» [14],—сообщало французское посольство в Петербурге в 1830 году.

Известное оскудение дворянства и рост буржуазии бросались в глаза каждому мало-мальски внимательному наблюдателю. Григорьев, бродя в 50-х гг. по Замоскворечью, не находил уже следов старого. «Уцелели крепко сколоченные купеческие дома, но отняли колонны у каменного дома, выбелили и придали ему прилично-истертую наружность новые хозяева, а на место амбиционных дворянских домов в конце переулка выстроились новые, чистые купеческие дома» [15].

Этот рост не мог не отразиться на самосознании русской буржуазии. В пьесах Островского новый класс впервые был показан во весь свой рост, показан как соль земли. Кабановы, Торцовы, Бородкины, Прибытковы осматривались, презрительно поглядывая на промотавшихся дворян. Островский вывел на авансцену Замоскворечье; Григорьев порицал Карамзина за то, что тот проглядел роль городов в истории России; Кокорев на страницах «Москвитянина» предлагал не погнушаться торговым человеком — ярославцем, который кланяется «не кафтану, а карману». Аргументация была весьма убедительной: Кокорев напоминал, что блинник-ярославец с блинов дошел до полумиллионного состояния, другой, начав с лотка с яблоками, кончил 300 000 годового дохода.

Молодой растущий класс принес с собой в литературу требование полнокровного реализма. Борьба с трагическим отношением к переживаниям светских людей, борьба с великосветской литературой и ее романтическими героями отражала процесс самоопределения класса. «Нам надоели анализы исключительных натур, поставленных в исключительные положения в повестях сороковых годов,—провозгласила молодая буржуазия словами Аполлона Григорьева,—

[14] Е. Тарле—«Запад и Россия», 1918 г., стр. 125.

[15] Собр. соч., в. 1, стр. 23.

они чуть что не смешны нам с их глубокими мечтательно-затаенными или враждующими с каким-нибудь губернским или уездным мирком страстями, с их протестом против душной и грязной действительности, не понимающей их исключительных чувствований и положений» [16].

Буржуазная оппозиция великосветской литературе была, несомненно, законна: для читателя, записанного в одну из гильдий купеческого «сословия», действительность пятидесятых годов не была ни душной, ни грязной. Вместе с тем этот читатель не мог согласиться с романтизмом, который отрывал своих героев от земной жизни, позволяя им развивать утонченность психологических переживаний. Аполлон Григорьев с острой проницательностью подчеркнул этот порок помещичьей литературы. «Представьте себе,—писал он,—что Лаврецкий, который может расстаться со своей Варварой Павловной без особенных хлопот (отдавши ей во владение одну из своих усадеб), никакой усадьбы не имеет, служит или живет трудом. Дело при его «гуманном» характере становится очень запутанным. Представьте также, что он — на грех ведь мастера нет— зашел далеко с Лизой... Ведь он поставлен тогда в страшное положение: жалея гнусную тварь и признавая ее «Аду», он губит прекрасное сознание, а что же ему делать? Процесс, что ли начать и т. д.» [17].

Григорьев формулировал правое требование реализма, «брать лица, страсти их и положения не в исключительной среде, а в среде наиболее общей, не в такой обстановке, в которой им можно развиваться как угодно на свободе, а в обстановке чисто-практической, мешающей развиваться им совершенно свободно, потому что у нее, у этой практической обстановки, есть свои неумолимые и неустранимые требования».

[16] Собр. соч. А. Григорьева, вып. 4, стр. 2.
[17] Вып. 4, стр. 20.

Но борьба с великосветской литературой составляла только одну сторону взглядов Аполлона Григорьева. Григорьев, правда, с меньшей резкостью выступал против чистого натурализма, который он считал результатом одностороннего развития гоголевской школы. Он обвинял Писемского в том, что героям его произведений «некуда двигаться» или «движение их задавлено преобладанием непосредственной, чисто-звериной натуры». Он также выступал против Гончарова, относя его к разряду тех писателей, которые «представляли нам чистую действительность и уравнивались взглядом на жизнь с практическими стремлениями российской бюрократии или практических реформаторов-Штольцов».

Эта критика становится понятной с точки зрения классовых интересов той группы, взгляды которой выражал А. Григорьев. Не говоря уже о том, что быт Штольцев и Адуевых так же, как и героев романов Писемского, был чужд буржуазии, последней нехватало «скептической апатии» Гончарова и Писемского. «Холодные практические выводы, низменные, хотя и прочные нравственные точки зрения, даже беспощадный анализ душевных движений нас что-то мало успокаивает»,—писал А. Григорьев. В самом деле, молодая буржуазия ставила перед собой известные идеалы. В этих идеалах было заложено и благонамеренное желание сделать жизнь более культурной, устранить препятствия, стоявшие на пути развития буржуазии в класс, словом, некоторое движение. Поэтому «чистый реализм» Писемского, «продергивавшего» жизнь и действительность сквозь точку зрения губернского правления», не мог встретить сочувствия литературного представителя буржуазии.

Но «голая копировка действительности», против которой возражал Григорьев, могла повести и к другим результатам, отрицательным для буржуазии. От такой копировки до активного протеста против оригинала был только

один шаг: Николаевская действительность представляла для этого достаточный материал. А протест и, главным образом, политический протест, от кого бы он ни исходил — от Лермонтова или от Некрасова, — был одинаково чужд русской буржуазии. Поэт Щербина, часто направлявший против А. Григорьева и его кружка свои эпиграммы, проникнутые острой ненавистью к апологетам «замоскворецких плутов», зло посмеялся над политическим credo русского купечества:

«Демократства и холопства».

Удивительная смесь,—писал он о Кокореве.

Эта характеристика относилась не только к либеральному откупщику, но и ко всей русской буржуазии. «...Ограничение или даже полное упразднение императорской власти,—пишет М. Н. Покровский,—не отвечало ближайшим интересам класса, только что выдвинувшегося на историческую сцену: купечество рисковало потонуть в дворянско-крестьянском море без помощи сильной руки, не очень деликатно — за шиворот, но все же помогавшей ему держаться на поверхности» [18].

Недаром А. Григорьев, сочувственно отзываясь о «простых любовных впечатлениях», отображенных в некоторых произведениях Некрасовым, отмечал, что «на страстную душу поэта «мести и печали» цивилизация подействовала в особенности своими раздражающими сторонами» [19]. «Пятна желтой горячки» Некрасова, злая сатира Салтыкова, недовольство действительностью Кольцова, наконец, «болезненный и напряженный стон» «сентиментального натурализма» Достоевского, — все это не отвечало интересам молодого, полного сил и надежд класса, мироощущение которого требовало некоей идеальной гармонии, реализма без рефлексии и сочетания с идеалами.

---

[18] Том IV, стр. 19.
[19] Вып. 13, стр. 37.

Произведения писателей пушкинской школы не отвечали этим требованиям. Вот почему Григорьев принужден был проделать своеобразную операцию над Пушкиным для того, чтобы принять его.

Теза о Пушкине — Белкине — не вывих, не случайное «шатание» мысли, а единственно возможный для критика русской буржуазии подход к Пушкину. Утверждение белкинского начала помогло Григорьеву хотя бы частично освоить чуждую купечеству дворянскую литературу.

Собирательный Белкин выполнил эту задачу, но он был недостаточен прежде всего потому, что он являлся для Григорьева «началом отрицательным». Григорьев видел в Белкине необходимую оппозицию байроновскому романтизму «великосветской» литературы. Позитивными идеалами Белкин не обладал. «Белкин пушкинский есть простой здравый толк и здравое чувство, кроткое и смиренное, вопиющие законно против злоупотребления нами нашей широкой способности понимать и чувствовать, стало быть, начало только отрицательное, правое только как отрицательное, ибо, представьте его самому себе — оно перейдет в застой, мертвящую лень, в хамство Фамусова и добродушное взяточничество Юсова»[20].

Итак, у Белкина не доставало идеалов. Григорьев защищал белкинское мировоззрение как предпосылку для совершенного с его точки зрения мировоззрения.«...Мы были бы народ весьма не щедро наделенный природою, если бы героями нашими были Иван Петрович Белкин и Максим Максимыч,--писал он.—Тот и другой вовсе не герои, а только контрасты типов, которых величие оказалось на нашу душевную мерку несостоятельным».

Но отсутствие «идеалов» не исчерпывало вопроса. Пушкинский Белкин и те Белкины, которых Григорьев искал у других писателей, вышли из иной общественной среды;

[20] Соч., т. I, стр. 252.

их демократизм поэтому — не совсем естественен. Белкин, по словам Григорьева, «опускается в простые и так называемые низшие слои жизни». «Но с этой жизнью попроще, куда он хочет опуститься,—отмечает Григорьев,—он... разобщен кой-каким образованием, а главное — он уже смотрит на нее с высоты этого кое-какого образования».

Иван Петрович Белкин, владелец села Горохина, — представитель иного класса, в котором Григорьев при всем желании не мог найти полного воплощения своих идеалов.

Ожидаемый герой, впрочем, вскоре появился в русской литературе. Это был преображенный Белкин, Белкин не только благодаря контрасту «хищническим» типам, поднятый на щит Григорьевым, но и наделенный «идеалами», Белкин, наконец, не «опустившийся к людям попроще», а живущий жизнью этих людей, словом, это был Белкин не Горохинской мелкопоместной усадьбы, а Замоскворецкого купеческого дома, новый Белкин, выведенный на авансцену русской литературы в многообразном лице героев Островского.

А. Григорьев назвал комедии Островского «новым словом» в русской литературе. Островский не был первым писателем русской буржуазии. Сам Григорьев пытался составить генеалогию купеческой литературы. После «жантильомов»,—утверждал он,—началась уже другая эпоха в литературе. «Ее провозвестником был, может быть, курский купец Полевой, это великое дарование со слабым характером», «человек народа», «юркий сторож прогресса». Григорьев реабилитировал «популярного купчишку - публициста». «Факты были таковы,—писал он,—что купец был представителем современных, так сказать, животрепещущих интересов жизни». Далее Григорьев отмечал появление «великого воронежского прасола со своими живыми песнями». Правда, Григорьев не скрывал того, что поэзия Кольцова изменила свой характер. Но и здесь он продолжал утверждать, что только буржуазная натура Кольцова могла

бы устоять против чувства протеста. «Прасол Кольцов,—писал он,—умевший ловко вести свои торговые дела, спас бы нам надолго жизнь великого лирика Кольцова, если бы не пожрала его вырвавшаяся за пределы та раздражающаяся действительностью, недовольная, слишком впечатлительная сила, которую не всегда заклинал он своей возвышенной и трогательной молитвой»[21].

Литературные представители молодой буржуазии услышали «новое слово» в комедиях Островского. Островский комически преодолел чуждый Григорьеву и его друзьям трагизм помещичьей литературы. В его произведениях они видели отрицание той фальши, деланности, напыщенности, которые отличали романтическую литературу. Для «Молодого москвитянина» Островский был боевым знаменем борьбы против «великосветской» литературы, как и против дворянского театра. Недаром Аполлон Григорьев осмеивал популярность Рашели. Такое отношение к артистке с мировым именем не было исключением. Театральные симпатии и антипатии об'единяли членов кружка «Молодого москвитянина». Один из них, Шаповалов, смотрел однажды игру Рашели. Артистка играла Федру. Все затаили дыхание. Вдруг Шаповалов захохотал. Его вывели и спросили о причине неуместного смеха. «Разве можно удержаться от смеха,—отвечал он,—видя, с каким старанием разыгрывает актриса ходульные и лишенные всякой правды пьесы какого-то Расина».

«Ему хотелось бы, вероятно,—добавляет автор мемуаров, Феоктистов,—чтобы Рашель попробовала свои силы в роли Липочки в комедии «Свои люди — сочтемся»[22].

Феоктистов и не подозревал, как метко попадает в цель его высокомерная ирония. Русское купечество, даже в ли-

[21] Соч., т. I, стр. 244.

[22] «Атеней». Ист.-лит. современник. Труды Пушкинского дома Академии наук СССР. Лгр., 1926, стр. 92.

це своих кабацких идеологов, не могло интересоваться вздыханиями и монологами героев «какого-то» Расина и Корнеля. Шаповалов смеялся над «Федрой» в Москве так же, как в свое время Бомарше в Париже.

Правда, русская буржуазия находилась в ином положении, нежели ее французские собратья конца XVIII века. Она была слишком мало угнетена, слишком слабо чувствовала тяжесть самодержавия, чтобы создать слезливую комедию (хотя нельзя отрицать, что некоторые черты comedie larmoyante отчетливо заметны в комедиях Островского). Вместе с тем она не была настолько революционной, чтобы выставить требования героизма характеров. Оставалась золотая средина здорового полнокровного реализма, то «возможное равновесие идеала и действительности в душе», которого требовал от писателя Аполлон Григорьев и которое он нашел в Островском.

Григорьев искал воплощения идеи народности в художественной литературе. Не той общеславянской, противной всему, что идет от Запада, народности, которую проповедывали славянофилы. Недаром Григорьев защищал «особенное превосходство великорусского начала» и высказывал подозрительность к «началам ляхитскому и хохлатскому». Недаром он задел в своем стихотворении «завистливых хохлов», утверждал, что Гоголь, благодаря своему украинскому происхождению, недостаточно понял русскую жизнь, резко выступил против Костомарова, упрекнув его в «сведении Московского государства на одну доску с разными отпавшими ханствами» и назвав его работы «хохлацким жартом (т. е. шуткой) над русской историей». В противовес барщинному помещику, мечтавшему о славянском кордоне, охраняющем его от западноевропейской революции, молодая буржуазия принесла с собою узкий национализм — не случайно Григорьев настаивал на замене термина народность—национальностью. Буржуазия не могла согласиться и с другой чертой славя-

нофильства — с его отрицательным отношением почти ко всему, что шло от «Запада». И когда Григорьев протестовал против отрицания результатов петровской реформы, он выражал настроения того класса, развитие которого было тесно связано с петровским временем.

Наконец, этой же буржуазии претил душный византизм славянофильских теорий. Купечество вдобавок в период расцвета не отказывалось воспользоваться радостями жизни, конечно, в меру и в рамках буржуазной законности. Естественно, что Григорьев упрекал славянофилов в том, что некоторые из них доходят до крайности, сводя институт брака к умерщвлению плоти и выступая на защиту правежа и батогов — «среднее состояние», только при Николае получившее права, не имело никаких оснований сочувствовать проповеди mortification de la chair вне зависимости от метода — путем ли добровольного аскетизма или принудительного телесного наказания.

От западничества литературных представителей купеческой буржуазии отталкивало в первую очередь «искушение гегелевским методом», левое гегельянство, революционность которого Григорьев хорошо понимал. Недаром он квалифицировал так наз. историческое воззрение как «безотраднейшее из созерцаний, в котором всякая минута мировой жизни является переходной формой к другой, переходной же форме; бездонная пропасть, в которую стремглав летит мысль, без малейшей надежды за что-либо ухватиться, в чем-либо найти точку опоры»[23].

С другой стороны, западничество в гораздо большей степени, чем славянофильство, было чуждым национализму. Григорьев обрушился на западников за то, что они не хотели «дать в общей мировой жизни права нашей народной особенности», за «презрение к родному быту».

Идея о народе Добролюбова и Чернышевского также не могла приттись по сердцу молодому «Москвитянину».

[23] Соч., т. I, стр. 206.

Народ русских просветителей был народом крепостного крестьянства,—крестьянства, страдающего под гнетом помещичьего самодержавия и протестующего против этого гнета. Но «народ» Аполлона Григорьева и Островского, «народ» Замоскворечья не страдал, а поэтому и не протестовал. Недаром молодой «Москвитянин» весьма терпимо относился к крепостному праву. «Есть вопрос и глубже и обширнее по своему значению всех наших вопросов и вопроса (каков цинизм!) о крепостном состоянии и вопроса (о ужас!) о политической свободе,—писал Григорьев.—Это— вопрос о нашей умственной и нравственной самостоятельности»[24].

Свою буржуазную народность Григорьев увидел у Островского. Для Островского народ,—писал Григорьев,—«не крестьянство и не старое боярство, а просто народ. Как поэт народный он... взял народный быт в его единственно самобытном выражении, не стесненном крепостным правом, как крестьянство, и чужеземным кафтаном, как бюрократия, в купечестве и равно видит в нем как уродливые, так и правильные стороны развития»[25].

Аполлон Григорьев считал купечество единственно самобытным выразителем народного быта; другие члены кружка молодого «Москвитянина», как, например, Эдельсон, раз'ясняли, что купечество «по самому роду своих занятий находясь в постоянных сношениях со всеми прочими слоями общества, совмещает в себе все формы жизни и обычаев русских; в нем как бы отлагаются и обнаруживаются все коренные народные черты как подвергнувшиеся влиянию европейской централизации, так и оставшиеся в своем первобытном просторе».

Народность, найденная Григорьевым в произведениях Островского, была национальна и вместе с тем она была

[24] Собр. соч., в. I, стр. XXXII.

[25] Вып. 2, стр. 33.

правдива и, следовательно, далека от той приторно-слащавой «дюкре-дюменилевской» народности, которую воспевали литераторы официального патриотического лагеря. Самым главным для Григорьева было отношение писателя к объекту творчества: быт у Островского взят, по словам Григорьева, «не сатирически, а поэтически, с любовью, с симпатиею очевидными, скажу больше, с религиозным культом существенно-народного».

Что идея «темного» царства как обобщение творчества Островского может быть рассматриваема только в исторической перспективе, это утверждение в наши дни является трюизмом. «Когда перечитываешь пьесы Островского,—признавался П. Коган,—то почти непонятным становится, как могла сложиться эта традиция о темном царстве». Островский изображал не темное, а светлое царство. Это утверждение впервые было высказано А. Григорьевым, литературным критиком того класса, художником которого был автор пьесы «Бедность не порок».

«Теоретики» — так называл Григорьев Добролюбова и других критиков из лагеря «Современника»,—«увлеклись в своем отрицании, не видали и даже не хотели видеть светлых сторон этого темного царства»,—писал он, полемизируя с Добролюбовым. Григорьев взглянул на комедии Островского с новой, оригинальной точки зрения. Так, например, смысл комедии «В чужом пиру похмелье» он увидел не в сатире над самодуром Кит Китычем, а в столкновении купечества и бюрократии. «Комедия эта... представляет отношения земщины к чуждому и неведомому ей официальному миру жизни... Горькое и трагическое в том, что земщина... справедливо боится всего того, что не она, земщина». Так писал человек, который не только понял боязнь купечества перед «стрюцкими», но и сам считал юриспруденцию «ложью на духа святого, клеветой на человека и человечность».

Немудрено, что Григорьев считал объяснение Добролюбова, его тезис о самодурстве слишком узкими для охвата творческой личности Островского.

В царстве, которое для разночинца Добролюбова было т е м н ы м, Григорьев увидел целую галлерею светлых образов.

«На любовный характер семейного начала,—писал он,— на явные симпатии художника к русской натуре, широкой ли, как натура Любима Торцова и Петра Ильича, христиански ли чистой и великодушной, как натуры Бородкина и Мити, глубокой ли и в запущенности, как натура Хорькова, и в загнанности, как натура Кабанова; на величавость патриархальных фигур благодушного Русакова и сурового Ильи Иваныча; на типы русских матерей, трогательных даже тогда, когда они, как мать Олимпиады Самсоновны, погружены в тину непроходимой глупости; на симпатию поэта к его королю Лиру-Большову; наконец, на целый ряд грациозных, симпатических и вместе с тем глубоких женских натур, созданных поэтом, на многоразличные струны русской души, им первым тронутые, на все это теоретики закрыли глаза»[26].

Был ли Григорьев одинок в своей апологии героев Островского?—Бесспорно,—нет. Такими рисовал Кит Китычей и Брусковых сам Островский, так смотрело и московское купечество, которое только вначале приняло пьесы писателя за «мараль» над средним сословием. В 1864 году на страницах «Эпохи» культурный купец, назвавшийся «почитателем» Островского, заявлял: «Пусть говорят, что мы самодуры; мы знаем, что и в Кит Китыче есть смирение перед правдой»[27].

III

Эстетические взгляды Аполлона Григорьева нашли свое отражение в его теории органической критики. Что такое

[26] Соб. соч., вып. 12, стр. 14.

[27] Сборник «А. Н. Островский». К 100-летию со дня рождения. Ив.-Вознесенск, 1924, стр. 134.

художество, искусство?—спрашивал Григорьев и отвечал: «Художество есть выражение жизни народа, коренные нравственные начала жизни народа суть неминуемо и коренные начала художества». Как в критике Григорьев боролся против романтизма и против натурализма, так и в эстетике он выступал против «чистого» искусства так же, как и против признания за искусством только служебной роли. Он отрицал самую возможность «отрешенно художественной, чисто-технической» критики произведений искусств. Здесь Григорьев подходил к смутному, домарксову материализму.

«Не только в каждом вопросе искусства, в каждом вопросе науки,—утверждал он,—лежит на дне его вопрос, плотью и кровью связанный с существенными сторонами жизни, и только такие вопросы науки важны, только в такие вопросы вносят плоть и кровь могучие силами борцы. Человек столь великой души и великой жизненной энергии, как Ломоносов, не писал бы доноса на Миллера, на вывод наших варягов из чужой земли, и не клали бы в этот вопрос души своей люди, как Шлецер, Карамзин, Погодин, если бы это был только ученый, а не живой вопрос. Род и община не делили бы так враждебно нас всех, служащих знанию и слову, если бы корнями своими они не врастали в живую жизнь. Борьба за мысль головную невозможна... Только за ту головную мысль борются, которой корни в сердце, в его сочувствиях и отвращениях, в его горячих верованиях или таинственных, смутных, но неотразимых и как некая сила могущественных предчувствиях»[28].

Критик, при всем его желании не может подходить к произведению искусства, в первую очередь, к литературному произведению с чисто эстетической стороны. «Все

[28] Собр. соч., т. I, стр. 196. (Разрядка моя.—*Н. Р.*).

 8*

идеальное есть нечто иное, как аромат и цвет реального и, как таковое, непременно выражается в литературе. Противен вам этот запах и не нравится цвет,—вы, в сущности, враждуете с почвой и воздухом... вы не литературой, а самой жизнью, ей отражаемой, недовольны. Но ваше недовольство непременно выразится так или иначе по отношению к литературе».

Под цитированными словами мог бы подписаться последователь эстетических воззрений Чернышевского. Но автор «Парадоксов органической критики» едва ли не с большей страстностью обрушивался на представителя «утилитарного» направления. Он считал варварским взгляд, который «ценит значение живых созданий вечного искусства, поскольку они служат той или другой поставленною теорией цели». Позиция, Григорьева в вопросе о задачах искусства и критики, так же отвечала классовым интересам торговой буржуазии, как и его конкретные оценки произведений русской литературы. Григорьев понимал, что чисто эстетический подход может быть свойственен только «великосветской» литературе: недаром он замечал, что в толках французской академии по воводу Корнелева «Сида» можно найти бесполезные эстетические рассуждения. «Понятие об искусстве для искусства,—писал Григорьев,—является в эпохи упадка, в эпохи раз'единения сознания немногих лиц, утонченного чувства диллетантов, с народным сознанием, с чувством масс». И одинаково несовместимой с классовыми интересами замоскворецкого купечества была критика «теоретиков», которую Григорьев обвинял в том, что она «мешается не в свою область... — в историю, мораль, политическую экономию и статистику, государственное право и психологию».

Из этой борьбы на два фронта родилась теория органической критики. «Литература и вообще духовная деятель-

ность рассматриваются как органический плод века и народа в связи с развитием общественных понятий», утверждал Григорьев. Теория органической критики протестовала против застоя, она не соглашалась с формулой разумной действительности—торговая буржуазия при всей удовлетворенности действительностью 50-х гг. не могла не заметить некоторых «неразумных» сторон Николаевской монархии. Но эта же буржуазия была далека от активного протеста просветителей-разночинцев против действительности. Это отношение сублимировалось в теории органической критики. Недаром Григорьев подчеркивал, что органический взгляд «признает за свою исходную точку творческие, непосредственные, природные жизненные силы, иными словами: не один ум с его логическими требованиями и порождаемыми необходимо этими требованиями теориями, а ум и логические его требования плюс жизнь и ее органические проявления».

Это приятие действительности—не застойной, а постепенно, органически—без воздействия извне—изменяющейся, обусловило и тот примат комического отношения к жизни, который устанавливал Григорьев... «Комизмом искусство идеальное действует во имя идеала, ему присущего, им живо ощущаемого, для него несомненного,—писал Григорьев.— Утрата же возможности относиться с комизмом к неправде жизни есть признак утраты самих идеалов». В самом деле, какой-нибудь Дикой не имел ровно никаких оснований сочувствовать ни ядовитой сатире, ни драматическому восприятию жизни русского общества 50-х гг. Здоровый, ясный, жизнерадостный комизм сохранял скромные «идеалы» персонажей Островского.

От борьбы с романтизмом и разночинским натурализмом отправлялось и требование типичности искусства, выставленное Григорьевым. Для него типичность — это высшая степень объективности, и характерно, что Григорьев придает первостепенное значение типичности именно по-

тому, что собирательный образ, тип предполагает, по его мнению, наличие у художника «высшего идеала, поверяющего частные явления жизни». Идеальные коррективы к действительности были необходимы. Иначе натурализм отразил бы эту действительность в таком неприглядном виде, что выводы осталось сделать только «теоретикам», которых так не любил Григорьев.

Но каким мог быть этот «высший идеал» в представлении идеолога русского купечества 50-х гг.?

Русская буржуазия, а с ней и Григорьев не концентрировали свои устремления в области политической—для этого они были слишком удовлетворены отеческими попечениями Николаевской монархии. Так же далек был Григорьев от элементарных церковных идеалов. И Григорьев выдвигает тезис о примате искусства. «Все новое вносится в жизнь только искусством»,—пишет он, доказывая, что одно лишь искусство способно отразить сущность эпохи и предвосхитить перспективы развития. Не следует думать, что, ставя так высоко искусство, Григорьев говорил непосредственно о произведениях изобразительного искуства, художественной литературы. Художественное оформление мысли было для него признаком жизненности также и научного творчества. «Как скоро знание вызреет до жизненной полноты, оно стремится принять литые художественные формы; есть возможность художественной красоты даже в логическом развитии отвлеченной мысли, когда в самой мысли есть начало плоти и крови» [29].

Теория органической критики, как и эстетические взгляды Григорьева, пришлись «не ко двору» современной литературе не потому, что Григорьев выражал свои мысли в тяжелых терминах немецкой философии. Теория Григорьева доказывала, что искусство отражает жизнь, да и то жизнь не со всеми ее отрицательными сторонами,

[29] Соч., т. I, стр. 202.

а жизнь, поверяющуюся идеалом Русаковых и Торцовых.

Но на очереди стоял иной подход к искусству,—подход также выдвинутый «плотью и кровью» следующего десятилетия. Просветительская и народническая критика 60-х гг. отодвинула в сторону органические теории замоскворецкого идеолога.

«Одно я знаю,— писал Аполлон Григорьев за два года до своей смерти,—я вполне сын своей эпохи». Автор «Парадоксов органической критики» был, несомненно, прав. Только идеалистическая история литературы могла считать его чуждым исключением. В условиях русской действительности Аполлон Григорьев был так же закономерен, как Островский, как откупщик Кокорев, как вся русская буржуазия 50-х годов прошлого столетия. И все-таки современники «не оценили» Григорьева. Конечно, не новая терминология и не туманный малодоступный стиль были тому виною. Причину непонятости Григорьева можно искать только в узости того социального базиса, на котором выросли «органические» принципы критики. «Среднее сословие» оказалось достаточно выросшим для того, чтобы выдвинуть своего художника и критика, но литературная гегемония принадлежали все же не Замоскворечью. Пятидесятые годы были стыком, на котором сошлись дворянская литература и шедшая ей на смену литература революционного разночинца, литература просветителя, а затем и—народника.

Что за борьбой литературных направлений скрывается нечто более глубокое, Григорьев понимал, впрочем, смутно. Он считал, что интерпретация Островского «теоретиками» «непреднамерена». «Так вышло, так сделалось». Григорьев признавал факт гегемонии Добролюбова и «Современника». «Теоретики стали во главе умственного развития,—писал он.—Главенство их будет продолжаться до тех пор, пока жизнь не разъяснит сама себя новыми явле-

ниями и пока с этими новыми явлениями они не станут в явный разрез» [30].

Интересно, что к концу своей жизни, в начале 60-х гг., Григорьев, судя по всему, стоял несколько ближе к Добролюбову, нежели к дворянскому лагерю русской литературы

Интересна своеобразная трактовка Григорьевым «Горя от ума» в его статьях 1859 г. и в особенности 1862 г. «Пора отречься от дикого мнения, что Чацкий—Дон-Кихот,— заявил Григорьев,—Чацкий—наш единственный герой, т. е. единственно положительный, борющийся в той среде, куда судьба и страсть его бросили» [31]. Григорьев наделяет Чацкого всеми чертами идеального буржуазного типа. Чацкий Григорьева честен и правдив в противовес «искусственным» светским героям; деятелен, отличаясь этим качеством от «лишних людей»—Печорина и Онегина. Свои чувства он подчиняет высшим идеалам. Чацкий, по ловам Григорьева, любит Софью «не этой недостойной мужчины любовью, которая поглощает все существование в мысли о любимом предмете и приносит в жертву этой мысли все, даже идею нравственного совершенствования... мысль о ней (о Софье.—*Н. Р.*) сливается для него с каждым благородным помыслом или делом чести и добра» [32].

Здесь как будто еще нет ничего, что отличало бы трактовку Чацкого от общего миросозерцания Григорьева. Но дальше в образе Чацкого появляются новые черты. Григорьев ставит Чацкого рядом с Бельтовым, объявляя их героями. Но Григорьев видит в Чацком и Бельтове протестантов. «И Чацкий и Бельтов—пишет он,—падают в борьбе не от недостатка твердости собственных сил, а решительно от того, что их перемогает громадная окружающая их тина» [33].

[30] Собр. соч., вып. 12, стр. 15.
[31] Собр. соч., вып. 5, стр. 11, 17.
[32] Собр. соч., вып. 5, стр. 14.
[33] Там же, стр. 18.

Григорьев идет еще дальше, обращая внимание на «историческое значение» героя комедии Грибоедова: Чацкий—«порождение первой четверти русского XIX столетия, прямой сын и наследник Новиковых и Радищевых, товарищ людей «вечной памяти двенадцатого года».

Здесь, таким образом, мы находим новые нюансы во взглядах Григорьева: нигде кажется в другом месте он не отзывается с симпатией о Радищеве и людях «двенадцатого года». Правда, и в этой статье 1862 г. Григорьев предостерегает от «желчного раздражения» против большого света и борется с «безобразным развратом Мирабо»—с трусливым дворянским либерализмом. Но нельзя отрицать новых оттенков, навеянных началом 60-х годов: Григорьев не случайно подметил моменты общественного протеста в Чацком.

Не случайно также Григорьев в последний период своей жизни с большим сочувствием отзывался о Щапове, утверждая, что областническая теория последнего представляет собой «фактическое оправдание» взглядов Островского и его, Григорьева. О «теоретиках» он отзывался как о «новых и свежих, притом русских людях». Наконец, накануне смерти он говорил Страхову о необходимости начать борьбу против некоторых сторон славянофильства. Социальные противоречия пореформенной экономики начинали, очевидно, разлагать «объективное, спокойное, чисто поэтическое, а не напряженное, не отрицательное отношение к жизни».

Григорьев понимал свою историческую осужденность. «Что ты мне толкуешь о значении моей деятельности, о ее несправедливой оценке,—писал он Страхову.—Тут никто не виноват, кроме жизненного веяния, струя моего веяния—отшедшая, отзвучавшая, и проклятие лежит на всем, что я ни делал». «Тяжело стоять почти что одному,—признавался он в дру-

гом письме, — тяжело верить глубоко в правду своей мысли и знать вместе с тем, что в ходу, на очереди стоит не эта, а другая мысль, которой сочувствуешь только на половину».

Григорьев не ошибался: на очереди стояли другие веяния. Мелкая буржуазия, крестьянство, вступившее после реформы на путь болезненного, стесненного крепостническими остатками капиталистического развития, наложило свой отпечаток на последующие два десятилетия русской истории. Народничество 60 и 70-х гг. не имело ничего общего с той народностью, о которой писал Григорьев. Новая литература разночинца не могла идеализировать героев и быт Островского — она видела самодуров в темном царстве и соглашалась признать «своей» разве лишь Катерину Кабанову.

«Увы,
Ты разрушил
Прекрасный мир
Могучей рукой,—

обращался Аполлон Григорьев со словами песни духов из «Фауста» к «теоретикам»,—

«Построй его вновь,
В своей груди воссоздай его»,—

направлял он к ним свой «пожалуй, напрасный» призыв.

Призыв оказался не напрасным. «Теоретики» создали свой мир, но как отличался он от мира Аполлона Григорьева! Это был мир новых, неизвестных дотоле людей, мир Базаровых, режущих лягушек и отрицающих Пушкина, мир Рахметовых и Веры Павловны. Идеи Аполлона Григорьева были чужды этому миру, и недаром первый том собрания сочинений Григорьева, изданный Страховым в 1876 г., остался нераспроданным. Издание, по словам Страхова, сразу «село» и стало раскупаться только в 80-е годы, т. е. в то время, когда народническая революция закончилась. Аполлон Григорьев, литературный выразитель русского купечества, попал «не в ту струю».

А. И. Михайлов

МАРКСИСТСКАЯ ИСТОРИЯ ЭСТЕТИКИ

(По поводу книги Л. Я. Зивельчинской—«Опыт марксистского анализа истории эстетики», 1928 г., изд. Комм. академии)

Марксистская история эстетики нам необходима, с этим спорить, конечно, никто не будет. Что такой истории мы до сих пор не имеем — это тоже все знают. Вот почему книга Л. Зивельчинской—«Опыт марксистского анализа истории эстетики», являющаяся первой работой в этом плане, тематически вполне оправдана. Ценность всякой работы измеряется, однако, не темой, как таковой, а характером ее осуществления.

Дать марксистский анализ истории эстетики — это значит вскрыть то специфическое выражение, которое находит диалектика общественно-классового развития в области эстетики. Здесь, однако, надо иметь в виду следующее. Когда мы говорим об «эстетике» в обычном смысле слова, как специфической области теоретического мышления и познания, имеющей дело с художественной практикой, то мы подразумеваем лишь определенную историческую форму, которую приняла художественная практика, и теоретическое осознание ее в условиях буржуазного общества. Эта оговорка необходима, прежде чем начинать рассмотрение «опыта марксистского анализа истории эстетики».

Ибо подобная работа должна, конечно, прежде всего определить самое понятие «эстетика», как оно сложилось в процессе исторического развития общественного и классового сознания и художественной практики. В добур-

жуазных формациях нет эстетики в обычном смысле, ибо моменты «эстетического мышления» (беря этот термин условно) здесь не формируются в виде особой «эстетики», а находятся в органической связи с общественной идеологией в целом (религия, этика, мифология и т. д.). Без осознания этого совершенно непонятным остается тот факт, что собственно «эстетические учения» и эстетика возникают лишь на очень поздней ступени общественного развития (в частности, в рабовладельческой Греции вместе с ростом торгового капитала).

Мы говорим все это потому, что самое возникновение эстетики как особой дисциплины не послужило предметом исследования и истолкования на страницах рецензируемой работы. Отдельные попытки в этом направлении, предлагаемые автором в кратком «Введении», едва ли способны удовлетворить марксиста. Утверждение, что «когда художественная деятельность общества выдвигает вопрос о том, какими средствами можно достигнуть прекрасного, тогда возникает эстетика как попытка разработать нормы прекрасного» (11 стр.), конечно, не дает спецификума эстетики. Однако поскольку целью работы является дать марксистское истолкование истории эстетики,— может быть, не следует нам особенно подчеркивать эти вопросы. К тому же пришлось бы написать специальную работу, чтобы осветить их должным образом.

Но в таком случае, здесь встают вопросы, имеющие уже совершенно непосредственное отношение к теме книги. История эстетики не едина, она заключает в себе ряд этапов. Мы имеем еще в стадии позднего феодализма становление эстетики как особой отрасли с отмежеванием ее от остальных областей общественного сознания. В самом буржуазном обществе эстетика в связи с классовой диференциацией все более и более диференцируется. Мы можем говорить о мелкобуржуазной эстетике, крупнокапиталистической и о зачатках марксистской науки об искусстве.

Работа Л. Зивельчинской, разделенная на отделы, посвященные эстетике рабовладельческого общества, западно-европейского феодализма, восходящей и господствующей буржуазии, науке об искусстве и русской эстетике XIX в., подчеркивает эту диференциацию слишком суммарно и недостаточно последовательно. Автор дает подробное изложение исторически сменявшихся эстетических учений в форме монографических обзоров, взглядов отдельных представителей эстетической мысли. Уже в этом кроется опасность отказа от рассмотрения эстетических систем как форм классового мировоззрения.

Эти опасения еще более усугубляются характером изложения, фиксирующего безразлично все оттенки данных эстетических учений, без акцентирования наиболее основного и показательного.

Чисто-описательный характер, образцы которого мы в достаточной степени имеем во всех немарксистских учебниках эстетики, без явной необходимости повторяет традиции этих последних.

И лишь в тех очень редких случаях, когда от подобного изложения автор переходит к попыткам социологического истолкования, можно видеть стремление к оправданию задачи книги, указанной в ее заглавии.

Эти попытки с первых же шагов показывают, однако, сколь смутны представления автора об общественных причинах развития данных форм искусства и эстетики. Не говоря уже о том, что изложение эстетических учений ни в какой мере не увязано с теми экскурсами в область истории искусства, которые являются плодом свободного переложения элементарных сведений, сообщаемых Верманом и ему подобными компиляторами, социологическое истолкование и тех и других не выдерживает при ближайшем рассмотрении ровно никакой критики.

Чтобы не быть голословным, приведем несколько примеров.

Анализируя эстетику рабовладельческого общества (Греция) и, в частности, взгляды Платона и Аристотеля, автор замечает: «Очень трудно дать точную классовую характеристику теории искусства Аристотеля и эстетических воззрений Платона. Оба они, несомненно, выразители рабовладельческого класса» (стр. 44). Перевернув две страницы, наталкиваемся на несколько иное об'яснение: «Чем об'яснить такой реалистический антиметафизический характер размышлений Аристотеля об искусстве? Аристотель выражал тенденции не того класса, что Платон» (стр. 46).

Такое очень вольное обращение с классовыми категориями и произвольное привязывание к ним той или иной эстетической системы характерно для автора. В одном месте Аристотель выражает психику «рабовладельческого класса», как такового, и в этом не отличается от Платона; в другом месте он — уже выразитель «торгово-промышленного класса» в противоположность Платону. Сама категория «торгово-промышленного» класса для Греции вовсе не так уж бесспорна.

Еще более интересное истолкование художественных и эстетических явлений дает автор в нижеприводимом отрывке:

«Враждебное отношение к изобразительности в искусстве свойственно не одному только Платону: оно присуще юдаизму и магометанству. Есть ли тут какая-нибудь общая причина? Запрещение создавать изобразительное искусство возникло у древних евреев в тот период, когда они были еще кочевниками, номадами. В таких же условиях кочевого быта возникло отрицание изобразительного искусства у арабов. Собственно изобразительное искусство — живопись и скульптура — может развиваться и процветать лишь при оседлом быте. Запрещение так называемого моисеева и магометанского законодатель-

ства создавать изобразительное искусство, вероятно, есть мера борьбы с тенденциями к оседлости.

В идеальном платоновском государстве, конечно, не предполагалось кочевого образа жизни. Расцвет изобразительных искусств в Греции падает на V и IV вв. до новой эры, когда социальная борьба между классами поземельной аристократии и торгово-промышленным достигла высокого напряжения; при этом именно победивший торгово-промышленный класс с Периклом во главе принялся бурно, стремительно развивать и насаждать изобразительное искусство. Естественно было Платону— врагу нового класса-победителя — враждебно относиться ко всем его художественным запросам, к его художественной идеологии. Платону было ближе, как реакционному мыслителю, более гармоническое общество кочевого периода. Разнородные причины приводят иногда к однородным результатам» (стр. 35—36, разрядка моя.—*А. М.).*

Мы нарочно привели этот длинный отрывок, чтобы показать, как обращается автор с фактами и как их об'ясняет. Начать с того, что Платон и не думал отрицать изобразительное искусство, как таковое: он отвергал только то из него, что противоречило его этическим взглядам. Поэтому приписывание ему непоследовательностей в этом вопросе — явная натяжка (стр. 35). Далее: в магометанском законодательстве запрещалось изображение живых существ (в особенности статуй божеств и человека). Природу и весь вообще неодушевленный мир изображать разрешалось, значит, о запрещении изобразительного искусства речь совсем и не шла. Никакого отношения (в смысле, придаваемом автором) к кочевому быту это не имело. В мавританской Испании, где с XI в. это запрещение проводили, или в Египте (с XIV в.), у турок кочевого быта, конечно, не было.

Что касается насчет «гармоничности» кочевого периода и «кочевого» образа мыслей у Платона, то это целиком остается на совести автора, так же как и наблюдение о том, что, «когда класс делает усилие за свое экономическое и политическое сохранение и укрепление, то он может додуматься до весьма умных и верных мыслей» (стр. 36, разрядка моя.—*А. М.*). Что изобразительное искусство возникает только при оседлом быте — это тоже новость для всякого искусствоведа. Самое изложение античной эстетики, ее связи с искусством (см., напр., стр. 39) и социальное истолкование в добавочной мере неубедительны. Глава, посвященная эстетике «западноевропейского феодализма», способна вызвать особое недоумение. Почему в главе с подобным заголовком — после изложения мыслей Вермана о древне-христианском, романском и готическом искусстве — присутствует изложение трактата, приписываемого Лонгину и относимого автором к началу нашей эры в Греции, мыслей Плотина (III в.) и всего несколько строчек об Августине — совершенно непонятно, ибо все это нисколько не характеризует западно-европейского средневековья. Достойно особого упоминания социологическое об'яснение искусства средних веков. «Низкий технический уровень средневекового хозяйства, бессилие перед болезнями, опустошительные набеги иноземцев и внутренняя социальная борьба порождали неуверенность в сознании средневекового общества. Отсюда легкая вера во всякие чудеса и господство католической религии, поощрявшей веру во всякие чудеса и «видения» и в сверхчувственный мир. Эти черты общественного сознания средневековья породили искусство, в котором преобладало чудесно-фантастическое — символика, аллегория и видения» (стр. 50, разрядка моя.— *А. М.*) (см. также об'яснение эстетики Лонгина на

стр. 56 и Плотина на стр. 59). Как известно, низкий технический уровень, бессилие перед болезнями, набеги иноземцев и социальная борьба были и во всех обществах до средних веков,—очевидно, придется отныне приписывать и им романский и готический стили.

Еще более интересно «марксистское» об'яснение Ренессанса: «Просвещенные, богатые купеческие фамилии, как Медичи, всесильные династии воинственных кондотьеров, как, напр., Сфорца, для своего владычества нуждались в письменности, в начатках просвещения. Естественно было обратиться к опыту ближайших культурных предшественников—Греции и Рима. Так началось возрождение классических наук и искусств...» (стр. 61). Оказывается, Ренессанс появился как следствие, так сказать, ликвидации неграмотности купцов и кондотьеров. До этого же у них не было и «начатков просвещения». Может быть, поэтому автор ничего не говорит нам об эстетике средневековья. Или истолкование английской эстетики XVIII в. «В об'ективистах, как Хогарт, Гом, Борк, нашли свое эстетическое мировоззрение те слои буржуазии, которые развивали промышленность, мореходство, торговлю, в суб'ективистах же — группы (тоже буржуазные.— *А. М.*), которые тесно смыкались с землевладельцами. Такое разделение происходило оттого, что представители последних шли вперед, все еще оглядываясь назад, искали в прошлом источника вдохновения для своей мысли и находили его отчасти в Платоне. Влияние последнего, разумеется, толкало мысль в сторону идеализма, а идеализм и суб'ективизм — два родные брата» (стр. 71, рязрядка моя.—*А. М.)*. Подобные об'яснения типичны для автора. Их наивность, чтобы не сказать больше, ничего общего с марксистским истолкованием эстетики, конечно, не имеет. В большинстве случаев не дается, однако, и этого. Встречаются глухие намеки, в роде того, что Хогарт выра-

жал «общественную психологию и идеологию того слоя английской буржуазии XVIII в., которой еще предстояла значительная политическая борьба за участие в государственной власти» (стр. 83 — 84). Что это за «слой» — читатель должен, очевидно, сам догадываться. Все подобные классовые характеристики в большинстве ни на чем не обоснованы и явно неверны. Любимейший прием автора — указание на затруднительность социологического об'яснения и отнесение представителя данной эстетической системы за счет «идеологической смеси». Так Буало — «интереснейшее в своем роде идеологическое явление — смесь буржуазной и аристократической идеологии» (стр. 107); в промежутке между буржуазией и дворянством оказался Баттэ (стр. 116); вопрос о классовой физиономии Гамана — для автора «спорный» (стр. 147). Совершенно невозможно понять социальную загадочность Шопенгауэра. С одной стороны, «можно сказать, что он выражает собой ту часть немецкой буржуазии начала XIX в., которая безуспешно боролась за улучшение своего классового положения», с другой—«возможно также, что в этом (Шопенгауэра — *А. М.*) учении обнаруживается страх буржуазии перед предстоящей борьбой с более могучим противником, чем его прежний противник в лице класса феодалов» (стр. 228). Одним словом, получается полная гадательность: может быть феодал, а может быть буржуа; может быть буржуа, боящийся феодала, а может быть и пролетария. Классовый анализ заменяется общими фразами в роде того, что «индивидуализм, как каиново клеймо, отмечает всех буржуазных мыслителей, в том числе и Ланге» (стр. 245), что все они «завязли в болоте суб'ективизма» (стр. 287), что «эстетика Меймана есть предостережение разлагающемуся буржуазному искусству» (стр. 294), что «по характеру стиля и всему облику Шпенглер несколько напоминает Ницше (стр. 299) и т. д.

Мы не будем умножать подобных примеров. Методологические дефекты рецензируемой работы ясны и без этого. У

автора нет никакого критерия, который помог бы ориентироваться в материале. Приведем один из типичных примеров. В отделе «Метафизическая эстетика» сосуществуют и Гегель, и романтики (Вакенродер, Шлегель), и Шеллинг, и Шопенгауэр. Самое изложение Гегеля отличается достаточной неясностью и не выделяет отчетливо тех моментов диалектики, которые составляют основную для нас ценность. Важно было не столько критиковать замечания Гегеля о садоводстве и танце, отмечать влияния на него Гете и т. д., а дать четкий анализ его эстетических категорий. То же можно сказать и о других главах. Никоим образом не удовлетворяет характеристика почти всех наиболее крупных представителей эстетики, особенно Дидро, Чернышевского, Толстого и др. Взгляды их изложены не всегда точно.

Совершенно исключительное место занимают перечисления всяких влияний. Руссо и Кант влияли на Шиллера, а Шеллинг сплошь состоит из влияний. У него видна и «кантовская традиция», и «мысли Шиллера», Руссо, влияние Платона, Винкельмана и пр. (стр. 220—227, см. также стр. 168—172 — Гердер). Такое раздергивание мыслителя на влияния весьма симптоматично для автора; так, «Шопенгауэр стремится об'единить несколько различных мыслей: платоново понимание идеи, аристотелево понимание искусства... кантово понимание эстетического суждения... шеллингово об'яснение характера искусства...» (стр. 227). Немудрено, что после этого «трудно» дать классовую характеристику Шопенгауэра (стр. 228).

В собственных взглядах автора на искусство и эстетику царит большая путаница. В особенности это надо сказать по поводу эклектической смеси биологического и социального моментов в истолковании эстетического чувства (стр. 151) и рассуждений о форме и содержании. По мнению автора, античное искусство потому еще не потеряло «своей силы воздействия», что есть «родство психофизиологии между нами и древними греками» (стр. 157) и «кроме

этого, форма в искусстве живет дольше, чем ее идеологическое содержание, что об'ясняется соответствием ее нашим психофизиологическим особенностям, перемена которых заметна лишь через более чем тысячелетний промежуток времени»... «давно созданное произведение идеологически для нас безразлично. Мы обращаем внимание на форму, и наша оценка ее преимущественно и касается. Общезначимость художественной формы сохраняется на долгие века. И хотя форма тоже есть продукт идеологический, но воздействие ее опирается на биологические свойства человека» (стр. 158).

С этой точки зрения Л. Зивельчинская «поправляет» Гегеля в его положении о единстве формы и содержания, указывая, что «художественная форма имеет сравнительно большую устойчивость и длительность, нежели содержание искусства», и что в «орнаменте, натюрморте, пейзаже идейный момент хотя и не отсутствует, но сведен к минимуму: в них действует ритм, гармония красок и симметрия линий... который свойственен как физическому, так и биологическому миру; поэтому их действие столь длительно, устойчиво» (стр. 180).

Все эти рассуждения неприемлемы. Именно своей монистичностью, выразившейся и в утверждении единства формы и содержания, ценен для нас Гегель. Автор эти бесспорные для марксиста-диалектика мысли заменяет вульгарным разрешением проблемы через апелляцию к биологическому, оправдывающему механистический разрыв формы и содержания и утверждение об относительной внеклассовости некоторых художественных жанров. Такая постановка вопроса неизбежно приводит к отрицанию или «ограничению» классовой детерминированности искусства, т. е. в конце концов к отказу от основного положения марксистского искусствознания. Физиологические и биологические категории лишь прикрывают действительную сущность этих положений, их оппортунистический характер.

Характер упрощенства и эклектизма составляет ту основную черту книги, которая делает ее особо претенциозной и неприемлемой (стр. 201 — 202 рассуждения об эволюции буржуазного театра, стр. 89 о конструктивизме, стр. 97 о Борке и т. п.).

Вот характерный образец. Нужно дать социальное истолкование романтизма. Как поступает автор? Прежде всего утверждается, что «романтизм как идеологическое явление есть пестрая ткань, переплетенная из нитей, тянущихся из различных общественных групп». Далее: «Художественные течения чаще, чем другие идеологические процессы, составляют сплав из психо-идеологических переживаний различных социальных образований. Необходимо резко подчеркнуть сильно бьющую мелкобуржуазную струю в течении романтизма...» Через несколько строчек оказывается, однако, что прав и Генрих Гейне, об'ясняющий романтизм как следствие национальной реакции на наполеоновские походы, и — с другой стороны — как выражение стремлений аристократии, хотевшей вернуть феодальные порядки.

И в заключение: «это, однако, ни в какой мере не устраняет вышеупомянутого обстоятельства, уже давно отмеченного Плехановым, что в романтизме нашла себе яркое выражение буржуазная фронда против буржуазии же. Это, разумеется, ни в какой степени не означает, что романтики враждебно относились к буржуазному строю» (стр. 211—212; разрядка моя.—*А. М.*). После всего этого трудно, разумеется, понять социальный облик романтиков, если они представляли и аристократию, и мелкую буржуазию, и буржуазию, фрондирующую против буржуазии. Самое изложение Плеханова сделано, мягко выражаясь, несколько вольно. В общем этот отрывок говорит о несомненной эклектичности, стремлении мирно соединить несовместимые точки зрения.

Иной характер носит предположение о том, что «станковая живопись получает развитие вследствие необходимости жить в наемных жилищах» (стр. 103). Если выше утверждалось, что изобразительные искусства начинают свою жизнь вместе с оседлым бытом, то теперь на сцену выступает другой фактор — наемные жилища. Социально-экономические причины здесь подменяются второстепенными бытовыми условиями, ни в какой мере, конечно, не определяющими формы искусства.

Особые возражения и недоумения вызывает, кроме всего этого, общая периодизация эстетических систем, предлагаемая автором. Она построена по традиционно-упрощенной схеме: восхождение, расцвет и упадок. За этими «тощими абстракциями» пропадает классовое содержание, внутренняя борьба эстетических форм и их непрерывное диалектическое развитие.

Так, начиная с первой половины XIX в. и по наши дни, буржуазия непрестанно «падает» и «разлагается», что дает в руки автора необычайно удобное орудие «марксистского анализа». Все, что идет в книге под рубрикой «психологической» эстетики, иллюзионизма, эволюционной эстетики,—в общем начиная с Фехнера (и даже Шопенгауэра, во время которого буржуазия уже «боится») и кончая «отчаянным криком» Шпенглера (стр. 283),—все один сплошной упадок. Лишь изредка автору удается обнаружить «проблески мысли» в эволюционной эстетике (стр. 247), «некоторую логичность мысли» у Ланге (стр. 246), «чрезвычайно поучительные мысли» Гегеля и т. д. На самом деле, именно в период этого «упадка» мы имеем целый ряд ценных с нашей точки зрения достижений в области науки об искусстве.

В остальном Л. Зивельчинская поступает очень решительно: Толстой в области эстетики представляется ей каким-то верхоглядом, который «подверг поверхностному пересмотру множество эстетических учений»

(стр. 326), хотя, надо сказать, что из этого «поверхностного пересмотра» автор при желании много мог бы извлечь ценного для своего более «глубокого» пересмотра тех же учений; все эстетики — безнадежные эклектики и идеалисты и т. д. Остается совершенно непонятным, для чего мы говорим о теоретических ценностях в области искусствознания, о критической проработке богатого наследства, подготовившего в той или иной степени развитие марксистско-диалектического взгляда на искусство. В этом отношении характерен самый стиль автора: «Чрезвычайно поучительна и несколько неожиданна под пером Прудона мысль о желательности слияния искусства с жизнью» (стр. 261). Хороша неожиданность, когда Прудон об этом больше всего и говорил.

Эстетика Тэна, по мнению Л. Зивельчинской, есть «шаг назад», по сравнению с Сталь и Гизо.

И, добавляет автор, «это отступление назад (!), по сравнению с Сталь и Гизо, очень понятно, так как Сталь и Гизо писали в первой четверти XIX в., когда французская буржуазия еще недостаточно крепко сидела в седле, а в 60-х годах французская буржуазия не питала никаких политических чаяний: Вторая империя ее, за исключением мелкой буржуазии, удовлетворяет, поэтому беседы о связи искусства с политикой замолкают» (стр. 263, разрядка моя.—*А. М.*).

Подобная «социология» изумительна. Или, где, напр., видит автор корни нормативной эстетики. Оказывается, ларчик просто открывался. «Рост и распространение капиталистической индустриальной культуры приводит к большей или меньшей однородности общественного сознания все растущего количества людей, причастных к одной и той же культуре. Гигантски возрастает число людей, которые могут найти один более или менее общий язык относительно эстетических суждений. На этой почве укрепляется догма о всеобщности и необходимости эстетических переживаний, об

их императивном характере. Но известно (кому?—*А. М.*), что общность этих эстетических суждений распространяется на об'екты, не затрагивающие глубоко идеологические интересы людей, как, напр., натюрморты, пейзажи, балеты, менее всего литературу» (стр. 272).

Итак, индустриализм находит свое отражение в искусстве — прежде всего в балете, натюрморте и пейзаже.

Это опрокидывает все наши привычные представления. На стр. 278 автор утверждает, что «западно-европейское искусство конца XIX и начала XX вв., т. е. искусство буржуазии, характеризуется теорией искусства для искусства, которой «соответствует теория изоляции эстетического переживания». Но ведь всеобщность и изоляция — вещи все-таки различные, и их сосуществование надо об'яснить. Таких противоречий много. Почему, напр., мы должны поверить тому, что «еще не создана трагедия, где изображалась бы борьба классов» (стр. 274), и что она еще будет создана и буржуазией, и пролетариатом. И далее: «трагическое мироощущение гибнущего класса может быть художественно оформлено только членом того же класса,— между тем как жизнеощущение восходящего класса может быть выражено и членами класса-союзника» (?); или: «пролетариат в настоящее время может писать трагедии только исторического характера... Победившему же пролетариату подобает писать комедии на животрепещущие темы» (стр. 274—275). Все подобные рецепты вызывают большие сомнения.

Вот еще один пример «классического» об'яснения и противоречивости. «Предприниматель и рабочий — это коренным образом отличающиеся... миры. Поэтому рабочие читают с величайшим любопытством произведения, рисующие быт, настроения и воззрения праздных классов. Наоборот, интерес капиталистов к жизни рабочих слаб» (стр. 247). Невольно возникает вопрос: почему одно и то же обстоя-

тельство приводит к таким разным результатам? Ответа, конечно, нет.

Особо надо отметить совершенную недостаточность главы «Наука об искусстве». Автор включает в круг рассмотрения Земпера, Дессуара, Гроссе, Меймана, Вёльфлина, Шпенглера и Кроче. Набор довольно случайный и не показательный. Гильдебранд, Фидлер, Ригль, Шмарзов... и др. имеют, конечно, полное право на внимание в этом плане. Именно наука об искусстве и научное искусствознание, какими бы недостатками они ни обладали, во многом подготовили создание подлинно об'ективной (т. е. марксистской, диалектической) науки об искусстве. Роль таких ученых, как Вёльфлин, нельзя здесь недооценивать.

Вот почему невозможно согласиться с характером построения этой главы и с рядом отдельных оценок.

Что касается отдела, посвященного русской эстетике XIX в., то здесь мы встречаем имена Белинского, Чернышевского, Писарева, Стасова, Толстого и Плеханова, которые, конечно, этой истории исчерпать не могут. Мы уже указывали, что изложение и истолкование Чернышевского, Толстого и др. встречает ряд возражений. Классовый облик русской эстетики не вскрыт и в малой степени. Такие общие определения, как «эстетика народничества» (Стасов) или «эстетика кающегося дворянства» (Толстой)—ничего не выясняют, да и не всегда верны.

Еще одно обстоятельство надо отметить: недостаточность и часто устарелость источников, используемых автором (стр. 46 и др.).

«Список пособий по истории эстетики», приводимый в конце книги, явно недостаточен и дефективен.

Можно было бы сделать еще целый ряд замечаний по вопросу о распеределении материала, оценке отдельных эстетиков (напр., Рескина, принадлежность которого к мелкой буржуазии может быть сколько угодно оспорена) и т. д., но это завело бы нас слишком далеко. Так как мы имеем

делю с «Опытом марксистского анализа истории эстетики», нам важно было подвергнуть рассмотрению методологическую установку автора и имеющиеся социологические истолкования. Как мы видим, эта часть работы эклектична и не научна. Вместо социально-классового анализа мы имеем некоторые домыслы, претендующие на оригинальность, но не могущие претендовать на научную значимость. Книга бессистемна; беспорядочное нагромождение фактов, цитат и имен совершенно заслоняет вопросы развития эстетических учений. Имеется налицо искажение основных положений марксизма в области искусства и эстетики (в вопросе о форме и содержании, социальном и биологическом, о классовой природе эстетических учений и др.).

В остальном книга повторяет все недостатки любого непритязательного «изложения» эстетических учений дореволюционной поры, с большей лишь претенциозностью и стилистической небрежностью.

Р. О. Шор

ПАРАДОКСАЛЬНАЯ ОРТОДОКСАЛЬНОСТЬ

(По поводу статьи проф. Е. Д. Поливанова «Русский язык сегодняшнего дня»—«Литература и марксизм», 1928, кн. IV).

«Pour le phonéticien, qui ne peut observer le langage que dans les particularités individuelles, le langage est limité à l'individu»...
(J. Vendryes. Le langage.)

В своей статье «Русский язык сегодняшнего дня» проф. Е. Д. Поливанов выдвигает — в связи с вопросом об изучении русского языка революционной эпохи — ряд общих положений, долженствующих определить принципы научного построения лингвистики. Как выводы автора в области теоретического языковедения, так и самый характер его аргументации настолько своеобразны, что не могут не стать предметом особого обсуждения.

«Как и почему отражаются в эволюции языка факты социального быта (т. е. экономические и политические факторы)?» ставит вопрос проф. Поливанов в начале своей статьи, и отвечает на него на стр. 174: «...Вместо вопроса об обусловленности социальными факторами языка как целой данной системы, может ставиться в наукообразной форме лишь вопрос об обусловленности социальными факторами эволюции языка».

Но и в области эволюции языка, по мнению проф. Поливанова, действие социально-экономических факторов лишь видоизменяет отправные и конечные пункты развития, управляемого естественно-историческими за-

конами. Последние и предопределяют изменения звуков языка, переходы звуков при наличии определенных (чисто языковых) условий, тогда как социально-экономические факторы влияют на изменения языка посредством «социально-экономических перегруппировок коллективов, связываемых кооперативной потребностью в перекрестном общении», т. е. посредством «изменения человеческого (или социального) субстрата».

Так, незаметно для читателя, проф. Поливанов приводит его к признанию классической формулы ортодоксального младограмматизма, по которой в жизни языка действуют одновременно факторы естественно-исторические (или, как выражались чаще, физиологические и психологические) и общественные, по которой «изменения языка зависят и от физиологических причин и от психических, и от общих исторических причин, изменяющих жизнь и состав того общества, которому язык принадлежит» [1].

Но ведь последние десятилетия и у нас и на Западе ознаменовались серьезным пересмотром основных положений младограмматизма? Более того, весьма обоснованным отказом от многих предпосылок, казавшихся аксиомами прежним поколениям лингвистов? Следовательно, для того, чтобы обосновать построение в духе младограмматизма (а отчасти и предшественников последнего), необходимо отбросить и обойти молчанием все позднейшие этапы развития теоретического языкознания [2].

Действительно, в аргументации проф. Поливанова нетрудно отметить пользование, как реальностями, старыми

[1] Формулировка заимствована из «Краткого введения в науку о языке» проф. Д. Н. Уракова.

[2] В виду того, что все построение проф. Е. Д. Поливанова претендует на выдержанность в духе ортодоксальной индоевропеистики, мы ограничимся в полемике с ним указаниями на его расхождения с важнейшими теоретиками именно этого направления и не будем опираться на постраения, далеко выходящие за его пределы.

фикциями, условный характер которых давно установлен лингвистикой.

Как опровергает проф. Поливанов социальную обусловленность «языка как целой данной системы»? «Не только между звуковым составом определенного слова и социально-бытовой ситуацией (данного языка в данную эпоху), но даже и между звуковым составом слова и его значением нет органической связи»... и далее: (Известный звук) «повторяется каждым следующим поколением (в данном слове) уже просто потому, что так говорило предшествующее ему поколение. И последнее соображение, т. е. указание на чрезвычайную архаичность языковых (фонетических, морфологических и т. д.) фактов, отнимает у нас почву для выводов о взаимоотношении языка и социального быта данной эпохи по поводу громадного количества языковых явлений. В языке мы более чем где-либо (напр., в материальной и духовной культуре, искусстве, литературе и т. п.) зависим от традиции, послушно отражая в наших словах факты языкового мышления давным-давно ушедших поколений, большинство которых чуждо нам даже по этническому имени»...

В этой аргументации характерна прежде всего подмена об'екта суждения: вопрос о социальной обусловленности языка как некоторой системы заменяется вопросом о социальной обусловленности звукового состава даже не языка в целом, а отдельных слов.

Надо ли доказывать, после четких построений ряда современных теоретиков языкознания, что абстрагированные от своего занчения (т. е. от своей социальной функции) звуки речи вообще не являются предметом языкознания?

«Лингвистический знак как целое существует лишь во взаимосвязанности значащего и значимого: он исчезает при сохранении лишь одного из его элементов; вместо конкретного об'екта, остается чистая абстракция». «Ряд звуков лин-

гвистичен лишь постольку, поскольку он является носителем известного смысла (социально обусловленного значения, сказали бы мы, уточняя де-Соссюра). Взятый сам по себе, он является лишь предметом физиологических изысканий[3].

И еще острее у Сапира:

«Звуки речи, взятые сами по себе, не относятся к основным (essential) фактам языка»[4].

Говоря о социальной обусловленности языка в его статическом аспекте, раскрывая его надстроечный характер, языковедение оперирует, разумеется, с системой лингвистических знаков в целом, как продуктом и орудием общества, а не с теми элементами, из которых она строится. Отказ проф. Поливанова признать социальную обусловленность системы языка в статическом аспекте в виду невозможности выявить социальную обусловленность наличия с в слове «святой» равноценен требованию, которое было бы пред'явлено искусствоведу — доказать социальную обусловленность музыкального искусства выявлением социальной обусловленности различия в строении европейской и древне-индийской гаммы. Ясно, что это первое положение представляет собой лишь сведение к абсурду известного метода путем подмены об'екта исследования.

Далее: невозможность раскрытия социальной обусловленности языковой системы в ее статическом аспекте следует, по мнению проф. Поливанова, из традиционного характера лингвистического знака, не органической, а условной связи в нем значащего (звука) и значимого (значения). И этот второй аргумент представляется построенным на эквивокации. Можно ли противопоставлять традицию социальной обусловленности как явление другого порядка? Ведь именно традиционный «неинстинктивный» характер лингвистического знака используется современной лингвистикой (Сапир, де-Сос-

---

[3] De-Saussure. Cours de linguistique générale., Par. 1921. Стр. 144.
[4] Sapir. Language. N.-Y., 1921. Стр. 21.

сюр) для выявления социальной обусловленности языковой системы. Ведь именно традиция в языке коренится, говоря словами проф. Поливанова, «в кооперативной потребности коллективов в перекрестном общении».

Ибо — и это приходится особенно подчеркнуть — так же мало, как в литературе и в искусстве, наличие традиционного момента в языковой системе устраняет ее социальную обусловленность. Ведь язык — и это как будто забывает проф. Поливанов в своей аргументации — не есть раз навсегда завершенная в е щ ь, просто передаваемая одним поколением другому (как цитируемый им несколько ниже паровоз), но—несколько парафразируя Гумбольдта—непрерывное с т а н о в л е н и е в речевом взаимодействии членов коллектива. А следовательно и самая традиция, т. е. выбор и сохранение тех или иных элементов языковой системы и дальнейшее их применение явятся обусловленными «социальным бытом данной эпохи».

Это положение ясно осознано современной лингвистикой, отмечающей воздействие социально-экономических факторов на словах, якобы унаследованных по традиции от «давным-давно ушедших поколений».

Классическим примером, приводимым Мейе, является здесь французское «perè» (отец), якобы восходящее к латинскому «pater» (отец) и через него к соответствующему слову с тем же значением индо-европейского праязыка — ср. греческое «patêr», древне-индийское «pitar», германское «fadar».

Кажется, слово это донесло до современности неприкосновенным то значение, которое было свойственно ему в незапамятные времена «индо-европейского праединства».

До известной степени это соответствует действительности; ибо семья, как основная ячейка сельской и домашней промышленности, продолжает существовать и в современном буржуазном обществе эпохи финансового капитализма. Но только до известной степени. Нетрудно установить и то отклонение значения, которое слово это начинает приобре-

тать в современном французском языке по сравнению с его латинским предком.

В латинском языке слово «pater» обозначало не столько естественный, сколько общественный, социальный факт: оно указывало на известные правомочия старшего в роде, тогда как для факта физиологического отцовства язык располагает другим обозначением — «genitor» («родитель»).

Больше того: от более древних времен патриархального строя латинское «pater» сохранило еще оттенок религиозного достоинства, ясно выступающий в «Jupiter» («Небо-отец»).

В современном обществе семья уже утратила черты патриархальных времен — она сузилась в своем об'еме, ограничиваясь преимущественно лицами, связанными узами близкого родства; и французское «père» указывает уже не столько на социальное положение, на известные юридические права, сколько именно на факт физического отцовства; отсюда возникает возможность перенесения понятия «père» в мир животных; и во французских народных говорах «père» получает значение «самец», теряя совершенно прежний оттенок социального факта.

Другой пример. На протяжении XIX в. русское слово «прислуга» переживает любопытную эволюцию со стороны значения и формы, хотя звуковой его состав остается без изменений: из существительного отвлеченного и собирательного, неупотребительного во множественном числе, оно становится просто нарицательным со значением единственного числа и с возможностью образования множественного числа по общему типу.

Так, у Даля мы находим еще только: «Прислуга — слуги в доме, дворня, люди для домашних работ», подкрепляемое примером: «у нас привыкли держать большую прислугу». В официальном языке эта форма держится сравнительно поздно — «приготовление девиц, желающих вступить в прислугу» (из отчета М. Н. Пр. 1871 г.). Но в литературном язы-

ке во второй половине XIX в. слово «прислуга» приобретает характер синонима к слову «служанка», — ср. «Нам трудно держать двух прислуг», «Ах, какая славная прислуга!»

Интересно, что самый момент перехода отразился в русской литературе: Лесков уже употребляет слово «прислуга» в значении «служанка», но считает необходимым оговорить это употребление и поставить самое слово в ковычках:

«...добродетельнейшей в мире чухонки Эрнестины Крестьяновны, исправлявшей в моей одинокой квартире должность кухарки и камердинера и называвшей, в силу многосложности лежащих на ней обязанностей, свое единственное лицо собирательным именем: прислуга»...

«О мейн Готт! дас ист шреклих!» — заговорила моя «прислуга»...

Думается, что после этой цитаты нетрудно будет связать изменение значения слова с изменением положения именно тех общественных групп, в быту которых «большая прислуга» сменилась «одной» или «двумя прислугами» — с «оскудением» среднего и мелкого дворянства в 70—80-х гг. прошлого века.

Так, в передаваемых и сохраняемых традицией языковых фактах четко выступает отражение «социального быта данной эпохи». Только намеренное сужение кругозора лингвистических наблюдений, замена изучения языковой системы в целом изучением одной ее звуковой стороны может привести к отрицанию социальной обусловленности языка в его статическом аспекте.

Переходим ко второй половине аргументации проф. Поливанова — аргументации в области диахронического исследования языковых фактов. Каким образом достигается здесь ограничение положения о социальной обусловленности языковых изменений? Путем введения понятия «естественно-исторических законов» эволюции языка. «В естественно-историческом направлении лингвистики,— утверждает проф. Поливанов, — «уже наметились конкретные теории фонети-

ческой эволюции языка, теории морфологической эволюции языка и т. д., в которых даны следующего типа законы: «при наличии условий (чисто языковых) a, b, звук x переходит в звук y и т. п.». Что же? имеют ли какую-либо ценность эти «законы», устанавливаемые для языка *вне времени и пространства*, сформулированные без всякого упоминания о наличии социально-экономических или политических факторов?

Конечно, имеют. В той совокупности чисто языковых условий, которая налична для современного состава русского языка, предопределяет (sic!), например, переход звука «дь» в звук «й»...

Здесь проф. Поливанов *оперирует, как реальностью, фикцией, условность которой была признана уже младограмматиками.*

«Самый термин «звуковой или фонетический закон», гласила окончательная формулировка [5] этого, столь долго оспаривавшегося положения о закономерности языковых изменений, «не имеет, понятно, значения закона в том смысле, в каком его знает, например, наука о природе. Звуковой закон не может говорить нам о том, что должно получиться из того или другого звука всюду при всяких условиях, но он констатирует лишь данный факт, именно, что в известном языке, в известную эпоху его существования, произошло последовательное изменение данного звука или звукового комплекса в определенном направлении, раз были налицо все нужные для того условия в каждом отдельном случае... Звуковые законы — это эмпирически найденные формулы, охватывающие строго определенное содержание, констатирующие лишь известного рода явления. Весьма важным добавочным ограничением является еще и то обстоятельство, что об абсолютной последовательности мы можем

[5] Формулировка заимствована из «Введения в языковедение» проф. В. К. Поржезинского.

говорить только по отношению к определенному индивидууму, да и то только в данный момент»...

И еще отчетливее определяет понятие «фонетического закона» французская лингвистическая школа: «Фонетические законы — это условные формулы для выражения существующих фонетических соответствий между отдельными языками или отдельными исторически засвидетельствованными моментами существования одного и того же языка».

«Фонетические законы никоим образом не могут предопределять будущее», — категорически заявляет современное языкознание»[6].

Впрочем... формулировка проф. Поливанова имеет как будто в виду не «исторические фонетические законы», а «общие лингвистические законы» — эту пресловутую гипотезу Шлейхера, с большим остроумием защищавшуюся в свое время представителями Казанской школы (в частности, Крушевским). Но как раз попытки[7] построения «общей теории лингвистической эволюции» особенно убедительно раскрывают социальную обусловленность языковых изменений.

«Все общие лингвистические законы», говорит современный лингвист, «как устанавливающиеся, так и имеющие быть установленными в дальнейшем ходе этих едва начатых изысканий, обладают одним недостатком: они формулируют возможное, но не обязательное...[8].

---

[6] Ср. соответствующие главы, напр., у Vendryes «Le langage» Par. 1921.

[7] Характерно, что значительная часть т. н. «общих лингвистических законов» по своей формулировке являются законами общебиологическими, как, напр., закон «наименьшего усилия» (Иесперсен), закон «автоматизма» (ван-Гиннекен) и т. п. С другой стороны, попытки установления «обязательных в эволюции звукорядов» типа: интервокальный глухой взрывный > звонкий взрывный > фрикативный > исчезновение, вызвали остроумную полемику Бодуэна де-Куртене, назвавшего подобные «переходы» звуков — «чистой фикцией».

[8] A. Meillet. Études de linguistique générale.

Действительно: «законы психо-физиологические и физические сами по себе недостаточны, чтобы об'яснить многообразные факты языковых изменений; они определяют лишь те постоянные условия, в которых протекают эти языковые изменения; но, если бы даже удалось дать исчерпывающую и полную формулировку всех этих условий, в ней не заключалось бы никаких указаний на будущую эволюцию языка — верный признак неполного знания; ибо невыясненным оставался бы тот переменный фактор, который допускает, способствует или препятствует реализации установленных этими законами возможностей.

Этим переменным фактором, очевидно, не может быть ни анатомическая структура наших органов речи, ни деятельность этих органов; не может быть и деятельность психического аппарата; ибо все это — данные постоянные, явно одинаковые всюду и не включающие в себе принципов вариации. Тем элементом, который непрерывно варьируется, создавая новые условия человеческого существования, является структура общества»[9].

И так же отчетливо выступает социальная обусловленность языковых изменений при анализе т. наз. «исторических фонетических законов».

Действительно: «формулировка фонетического закона не определяет характера изменения; необходимы дополнительные свидетельства, специальные наблюдения, чтобы определить, в какой части области (в каком социальном диалекте— добавим мы) изменения наступали «спонтанно, и в какой части мы имеем субституцию в результате языкового взаимодействия. Формулируя фонетический закон языка целого коллектива, мы смешиваем в нем различные факты эволюции и субтитуции[10]. Распространение или устранение того или иного фонетического явления всегда определяется причинами социально-экономическими.

[9] A. Meillet. Études de linguistique générale.

[10] L. Veudryes. Le langage.

Итак, основной аргумент, выдвинутый проф. Поливановым против социальной обусловленности изменения языка в целом, оказался основанным на «чистой фикции». С другой стороны, аргумент этот опять подменивает об'ект исследования — изменения языковой системы в целом — изменениями ее звуковой стороны. А между тем, поскольку язык есть система лигвистических знаков — всякое изменение, всякий сдвиг одного из элементов этой системы влечет изменение, сдвиг всей системы в целом. и эти изменения отнюдь не связаны непременно с изменениями звуковой формы слова. Как мы уже видели, семантические сдвиги порождают не менее глубокие изменения языка, хотя и требующие более тщательных и детальных наблюдений.

Итак, социальная обусловленность системы языка как в статическом, так и в диахроническом аспектах не нуждается ни в каких ограничениях. Эта социальная обусловленность выступает с одинаковой убедительностью во всех элементах слова; и задача современного языкознания — выявить отражение социально-экономической базы как на статике, так и на динамике языка.

Правда, для этого придется отказаться от сведéния лингвистических изысканий к реконструкции гипотетических звуков и форм гипотетических пра-языков, которыми проф. Поливанов упорно оперирует как реальностью. Придется, напротив, поставить в центре лингвистических изысканий наблюдения над живым бытом современных языков и носителей их — языковых коллективов. Но...

Не пора ли уже осуществить брошенный полвека тому назад [11] лозунг: «Прочь из затуманенного гипотезами душного круга, где куются индо-германские пра-формы, на свежий воздух осязаемой действительности и современности!»

---

11 В предисловии к «Morphologische Untersuchungen» Brugmann'a и Osthoff'a.

ХРОНИКА

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ РАБОТА В ТИФЛИССКОМ ГОСУДАРСТВЕННОМ УНИВЕРСИТЕТЕ

Государственный университет в Тифлисе существует с 1918 г. На педагогическом факультете университета имеется несколько кафедр, где ведется работа по истории литературы: 1) кафедра по истории грузинской литературы, существующая со дня основания университета и представленная заведующим кафедрою проф. К. С. Кекелидзе, докторантом грузинской литературы лектором М. З. Зандукели и лектором В. Л. Котетишвили, 2) кафедра истории греческой и римской литературы (с 1919 г.), представленная проф. Г. Ф. Церетели и аспир. А. И. Амиранишвили, 3) кафедра персидского языка и литературы (с 1918 г.), представленная доцентом Ю. С. Абуладзе и аспирантом М. Хубуа, 4) кафедра византинологии (с 1918 г.), представленная доцентом С. Г. Каухчишвили, 5) кафедра армянского языка и литературы (с 1918 г.), представленная доцентом Л. М. Меликсет-Беком (который преподает и в Закавказском коммунистическом университете). Кроме того, с 1926 г. на факультете читаются курсы по истории западно-европейской литературы и истории русской литературы XIX в. Историю западно-европейской литературы преподают проф. Г. С. Ахвледиани и проф. В. И. Нуцубидзе; историю же русской литературы XIX в. преподает доцент С. И. Данелиа.

Работою по истории литературы руководят две предметные комиссии, из которых в одну входят представители кафедры грузинской литературы, в другую же представители всех прочих литератур. Председателем первой комиссии является проф. К. С. Кекелидзе (он же и проректор по учебной части университета), председателем же второй комиссии является проф. Г. Ф. Церетели.

Работа в области литературы выражается в преподавании и производстве научных исследований. Кроме того, предпринимаются иногда публичные выступления вне университета с докладами на литературные и историко-литературные темы. По отдельным отраслям работа представляется в следующем виде:

I. История грузинской литературы

В текущем учебном году студентам педагогического факультета читаются следующие обязательные курсы (необязательных курсов не существует): 1. История древне-грузинской литературы

(6 часов в неделю). Читает ее К. С. Кекелидзе, который кроме того руководит семинарием по древне-грузинской литературе (2 часа в неделю); 2. История новой грузинской литературы (4 часа); лектор М. З. Зандукели, который руководит и семинарием по истории новой груз. литературы (4 часа); 3. Грузинский поэтический фольклор (2 часа); читает курс В. Л. Котетишвили, который руководит и соответствующим курсу семинарием (2 часа). Итого по грузинской литературе имеется три курса лекций и три семинария при 20 часах в неделю.

Научно-исследовательская работа в области истории грузинской литературы выразилась в трудах названных представителей кафедры. К. С. Кекелидзе напечатал ряд статей и одну книгу в двух томах. Названия некоторых статей К. С. Кекелидзе: 1) Комментарии Митрофана Смирнского к Экклезиасту. 2) О сборнике памятников грузинской агиографии. 3) Жизнь и деятельность Леонтия Мровели. 4) Житие Иллариона грузина. Книга К. С. Кекелидзе «История грузинской литературы», содержащая в себе ценные материалы для истории грузинской церковной литературы, была издана в 1923 г. (т. I) и 1924 г. (т. II).

Лектор М. З. Зандукели напечатал следующие книги: 1) Эстетическое воспитание в трудовой школе (1922 г.). 2) Подлинность Ал. Казбека и Дим. Казбека (1924 г.). 3) Александр или Дмитрий Казбек? (1925 г.). 4) Шестидесятники и народники в грузинской литературе (1928 г.). Кроме того, М. З. Зандукели напечатал ститьи: 1) Неизданные стихотворения Григория Орбелиани (1926). 2) Григорий Орбелиани и его творчество (1926). 3) Романтизм в грузинской литературе (1927). 4) Максим Горький в Грузии (1928).

Лектор В. Л. Котетишвили напечатал книги: 1) История грузинской литературы XIX в., в трех томах (1926—1927). 2) Александр Казбек и его литературное творчество (1925). 3) Творчество Арагвиспирели (1920). 4) Уот Уитман (1921). Названия статей В. Л. Котетишвили: a) Предмет и задачи социологии (1920). b) Литературная мысль в Грузии (1925). c) Неизвестная писательница Мелания Бадридзе (1923). d) Проблема грузинского искусствоведения (1929). e) Несколько вопросов грузинского классического искусства (1927). f) Лев Толстой (1928). Кроме того, В. Л. Котетишвили редактирует академическое издание полного собрания сочинений поэта Григория Орбелиани; первый том, снабженный предисловием редактора, премечаниями к тексту и указателями, уже напечатан; предполагается издать еще два тома. В настоящее время В. Л. Котетишвили работает над книгами: «Морфология грузинской сказки» и «Грузинский Амирани и греческий Прометей».

Представители кафедры грузинской литературы выступали с публичными докладами вне университета. К. С. Кекелидзе сделал до десяти докладов в обществе истории и этнографии Грузии. Тема последнего доклада: «Источники Леонтия Мровели». В. Л. Котетишвили прочитал несколько докладов в Доме о-ва писателей Грузии и в зале Художественной академии. Темы некоторых докладов: «Алгебра эстетики» (1923), «Сущность и задачи поэтического фольклора» (1928).

II. История греческой и римской литературы

В текущем году в университете читается курс истории римской литературы и ведутся семинарские занятия по истории греческой литературы со студентами, прослушавшими в прошлом году курс истории греческой литературы (всего 3 часа).

Научно-исследовательская работа кафедры выразилась в трудах проф. Г. Ф. Церетели и аспиранта А. И. Амиранишвили. Г. Ф. Церетели напечатал следующие работы: 1) История греческой литературы (т. I). Эпос и лирика. (Книга напечатана в 1926 г. на грузинском языке и снабжена приложением, заключающим в себе русский перевод произведений греческой лирики, сделанный Г. Ф. Церетели.) 2) Papyri russischer und georgischer Sammlungen (вып. I), в сотрудничестве с Отто Крюгером. 3) Papyri russischer und georgischer Sammlungen (вып. IV), в сотрудничестве с П. Иернштедтом. 4) Joannis Itali opuscula selecta (вып. I, II). 5) Сапфо и Алкей (1924 г.). 6) Анакреон (1925 г.). 7) Eine griechische Holztafel des V Jahrhunderts in der Sammlung der Ermitage (Aegyptus, 1928). 8) Brief des Ammonias an Apion (Aegiptus, 1926). 9) Рецензия на книгу Schubart'a «Griechische Paleographie» (Gnomon, 1926). Кроме того печатаются: 10) Этюды к Менандру. Статья 1: Fabula incerta (печатается в Известиях Академии наук СССР). 11) Рецензия на книгу Mentz'a «Geschichte d. griech.-römisch. Schrift». 12) Рецензия на книгу Schiaparelli «La scriptura latina».

Аспирант А. И. Амиранишвили напечатала: 1) Перевод диалога Клитофонт на русский язык (изд. «Academia». Ленинград. 1924 г.). Заметка о греческой надписи из окрестностей Мцхета («Известия Академии истории материальной культуры» (т. V). 3) О романе Харитона: к истории развития греческого эротического романа («Известия Тифлисского государственного университета», 1928 г.). 4) Греческие надписи музея Грузии («Известия музея Грузии», 1928). Кроме того, аспирант А. И. Амиранишвили приготовила для напечатания несколько работ: одну из них под заглавием: «Состав действующих лиц в греческом романе».

Г. Ф. Церетели выступает иногда и с публичными лекциями; в Большом зале Государственной консерватории Грузии были им прочитаны две лекции: 1) «Сапфо и Алкей» (1925 г.), 2) «Герод и Феокрит» (1927).

III. Обходя здесь молчанием работу в области литературы византийской, персидской и армянской, носящую специальный характер и быть может не представляющую собою непосредственного интереса для читателей журнала «Литература и марксизм» (упомянем лишь докторскую диссертацию С. Г. Каухчишвили о Хронографе Георгия Амартола и докторскую диссертацию Л. М. Меликсет-Бека «Варданеты армянские северных стран»), коснемся только истории западно-европейской литературы и истории русской литературы. Историю западно-европейской литературы преподают в университете Г. С. Ахвледиани и В. И. Нуцубидзе (он же и проректор университета по административной части). Г. С. Ахвледиани читает курс истории западно-европейской литературы средних веков и эпохи Возрождения (3 ч.). В. И. Нуцубидзе читает (4 часа) историю западно-европейской литературы XVII и XVIII вв. и руководит соответствующим

курсу семинарием (2 часа). Г. С. Ахвледиани напечатал по истории западно-европейской литературы: 1) Тристан и Изольда. 2) Критико-литературные взгляды Лессинга. 3) Бокаччио в оппозиции к церковно-догматическому мировоззрению. В. И. Нуцубидзе напечатал: 1) Кризис западно-европейской философии и литературоведения. 2) Миросозерцание Чернышевского. 3) Несколько замечаний к проекту резолюции о литературной политике.

Курс истории русской литературы читается в университете только второй год (4 часа). Читает его С. И. Данелиа. Семинария по русской литературе не имеется. Большинство студентов не владеет русским языком в степени, достаточной для ознакомления в подлиннике с важнейшими произведениями русской литературы, а на грузинский язык они почти не переведены. За это время С. И. Данелиа напечатал: 1) Противоречие между целью и средствами эстетического мышления Н. Г. Чернышевского (1928). 2) Утопические основы мировоззрения Л. Н. Толстого (1928). 3) Исключается ли возможность материальной критики художественных произведений романтической поэтикою А. С. Пушкина? (1929). 4) Романтическое в поэзии Вана Пшавела (1928). 5) Рационализация или недоразумение? (критика проекта так называемой рационализации русского языка). 6) Ум Грибоедова, как средство определения исторических границ ума Чацкого (1929).

В. И. Нуцубидзе и С. И. Данелия выступали несколько раз с публичными лекциями о Толстом, Чернышевском и Грибоедове.

При университете не существует научно-литературного общества, которое об'единяло бы и давало направление научно-исследовательской работе в области литературоведения.

С. Д.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ РАБОТА В ИРКУТСКЕ.

Центром историко-литературной работы в Иркутске является университет и его соответственные кафедры. Кафедру истории русской литературы занимает проф. М. К. Азадовский; истории западно-европейской литературы—проф. М. П. Алексеев; методики языка и литературы — проф. В. А. Малаховский. Ассистенты-преподаватели: А. Н. Белоруссов, Л. Г. Михалкович (с 1928/29 учебного года не работает) и А. М. Ремезов.

Как вполне естественно для окраинного университета, все изучения резко пронизаны краеведческими интересами, — поэтому в историко-литературных изучениях в Иркутске преобладают вопросы народной словесности и проблемы так называемого локального метода в литературоведении.

Эти же проблемы изучаются и местным отделением Географического общества (Восточно-Сибирский отдел), главным образом в его этнологической секции и секции историко-литературной, которую правильнее было бы назвать по кругу основных интересов — искусствоведческой.

Работы по народной словесности иркутян неоднократно уже отмечались в научной и педагогической печати (напр., ст. Н. М. Элиаш в «Северной Азии», 1925, V—VI; академика С. Ф. Ольденбурга — в «Этнографии» 1927 и др., в западной печати проф. Ю. И. Поливкой «Zeitschrift d. Vereins f. Volkskunde, 1925/26,

III и др.), — поэтому нет надобности подробно останавливаться на них. Основные темы и проблемы, выдвинутые и разрабатываемые иркутской школой фольклористов: проблема индивидуальности в устном творчестве, проблемы социологии сказочного стиля (работы проф. Азадовского и его учеников), исследование и организация изучения детского фольклора (работы проф. Виноградова), отражения революции и современности в фольклоре (в этой области работают как руководители кафедр, так и ряд молодых работников: Хандзинский, Попова, Самойлович, Соколова, Кудрявцев и др.).

Из изданий по фольклору, вышедших за последнее время в Иркутске, надлежит отметить: «Сказки Верхнеленского края» М. Азадовского; его же «Беседы собирателя»; Г. С. Виноградова «Детский фольклор и быт»; «Детская сатирическая лирика»; Н. М. Хандзинского «Покойнишный вой по Ленине», «Блатная поэзия»; А. Н. Соколовой «Партизанские причитания»; А. Н. Поповой «Песни партизан» и пр.

Большая часть этих работ помещена в журнале «Сибирская живая старина», выходящем с 1923 г. (под редакцией проф. Азадовского и Виноградова). В настоящее время печатается т. VIII Осенью 1928 г. вышел в свет большой сборник (12 типографских листов) сказок, записанных студенческой молодежью: «Сказки из разных мест Сибири» под редакцией проф. М. К. Азадовского (Труды Кабинета литературы при педагогическом факультете Иркутского государственного университета, т. I).

В области краеведческого построения истории литературы работают М. К. Азадовский, Б. И. Жеребцов, А. Н. Богданова (переехала в Ленинград) и ряд других. Проф. М. П. Алексеев разрабатывает вопросы отражения Сибири в западно-европейской литературе. Из работ Алексеева опубликовано пока две работы: «Сибирь в романе Дефо», Иркутск, 1928; «Сибирская ссылка и английский поэт (Свинберн)» в «Сибирских огнях», 1928, IV.

Историко-литературной секцией Восточно-Сибирского отделения Русского географического общества выпущен (в 1928 г.) «Сибирский литературно-краеведческий сборник». Некоторые из докладов, прочитанных в секции, опубликованы в журнале «Сибирские огни», напр., доклад А. Низовцева-Саянского «Поэзия партизан» («Соха и молот»), но значительная часть прочитанных докладов, к сожалению, еще не опубликована.

Среди разнообразных задач, поставленных историко-литературной секцией, видное место занимают вопросы библиографии местной литературы. Ведется обследование литературных отделов местных газет, составляется библиография сибирской темы как в русской художественной литературе, так и в западно-европейской и т. д. Часть работ опубликована: «Сибирь в русской художественной литературе», вып. I (составлен М. К. Азадовским) и «Литературный отдел газеты «Восточное обозрение» (составлен Л. С. Межеровой и А. Д. Нагибиной).

По истории местного театра работает Б. И. Жеребцов, приготовивший к печати «Очерк истории иркутского театра»; наконец, ряд докладов и вопросов был посвящен выяснению принципиальных вопросов, связанных с применением локального

метода в литературоведении. В связи с этим готовится к печати перевод А. Зауэра «Litteratur-Geschichte und Volkskunde»; перевод выполнен М. П. Алексеевым, вступительная статья и примечания М. К. Азадовского. Секцией же выпущен сборник «Иркутские поэты» с вступительной статьей Б. И. Жеребцова и краткими био-библиографическими примечаниями.

Кроме вопросов краеведческого характера иркутскими литературоведами разрабатывается ряд общелитературных вопросов и проблем: М. П. Алексеев опубликовал «Этюды о Марлинском» и приступил к печатанию большой работы «Россия в западно-европейской художественной литературе»; М. К. Азадовским опубликован ряд работ: о Тургеневе, Короленко, Чернышевском, декабристах; В. А. Малаховский выпустил «Курс методики родного языка» (Москва, 1927) и готовит к печати работу о словаре Тютчева; Н. Хандзинский приготовил к печати «Фольклор беспризорных»; Г. С. Виноградов печатает «Детские игровые прелюдии» и т. д.

На ряду с историко-литературной секцией при Географическом обществе существует недавно организовавшееся общество языка, литературы и искусства при педагогическом факультете, но по целому ряду об'ективных условий оно не смогло широко развернуть свою деятельность.

Из специальных семинариев, которые велись за последнее время в Иркутске, следует отметить семинарий по фольклору русского населения Сибири, по Тургеневу, по Короленко, по литературе пушкинской эпохи, по литературной деятельности декабристов, по детскому творчеству и языку и др.

ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНАЯ РАБОТА В ПЕРМИ В 1927—28 ГГ.

Отделение русского языка и литературы (первоначально «лингвистическое») педфака Пермского государственного университета существует как самостоятельное отделение; с 1924 г. специальные курсы отделения обслуживаются проф. Л. С. Богословским и В. В. Гиппиусом, доц. С. А. Стопчевым, и. о. доц. Н. Е. Бочкаревым, Л. П. Лобовым и П. Г. Стрелковым, ассист. Е. А. Кузнецовой и Н. П. Обнорским.

Научная работа отделения связана с деятельностью общества историко-философских и социальных наук (ОФИС) и кружка по изучению Северного края. Общество выпустило в 1927 г. второй выпуск «Сборника общества», готовится третий. Кружок выпустил за 1927—28 гг. 3-й и 4-й выпуски «Пермского краеведческого сборника». Оба издания частично включают в себя литературоведческий материал (см. ниже). Кроме того, вышел в свет первый выпуск «Ученых записок» университета по отделу гуманитарных наук. Из статей, имеющих отношения к литературоведению и языкознанию, сюда войдут: «М. Е. Салтыков — сотрудник «Искры» (В. В. Гиппиус); «Детство и юность в художественных произведениях Льва Толстого» (Н. А. Коновалов); «Архаизмы в языке лермонтовской прозы» (Л. П. Лобов); «О степенях сравнения прилагательных» (П. Г. Стрелков); повести и романы Ф. М. Решетникова (Л. С. Шептаев); «Уральский список «Горя от ума» (П. С. Богословского).

За 1927—28 гг. научными работниками отделения напечатаны в Перми и вне ее по вопросам литературоведения, этнографии и языкознания следующие работы (не считая рецензий и заметок): П. С. Богословским: 1) К номенклатуре и топографии свадебных чинов (Пермский краеведческий сборник); 2) Пермские сказания о картофеле (там же); 3) Обработка льна и «копотиха» в Добрянском районе (там же); 4) Песня об усах из сб. Кирши Данилова и Камская вольница (там же); 5) Пермская этнография за 1917—26 гг. (Этногр.); 6) Сибирь в творчестве Вяч. Шишкова (Сибирские огни); 7) К вопросу о составе лексики современного школьного языка (Урал. учитель). В. В. Гиппиусом: 1) Люди и куклы в сатире Салтыкова (Сборник ОФИС); 2) Литерат. окружение Салтыкова (Родной язык в школе); 3) Ergebnisse und Probleme der Saltykov-Forschung (Zeitschr. für slav. Philologie); 4) Композиція «Ревізора» в історично-літературній перспективі («Література» — сб. Укр. ак. наук); 5) Из неизданной переписки Помяловского (Новый мир); 6) Неизданная статья Чернышевского (Саратовский юбилейный сборник). Л. П. Лобовым: 1) Из наблюдений над словесными приемами Достоевского (Сборник ОФИС); 2) Некрасов в прошлом и настоящем (Просвещение на Урале). Н. Е. Бочкаревым: Плеханов как литературный критик (Родной язык в школе). П. Г. Стрелковым: О языке семи древнейших завещаний московских великих князей (Сборник ОФИС).

Редакционная коллегия: *В. М. Фриче, П. И. Лебедев-Полянский. В. Ф. Переверзев, А. И. Зонин, М. Б. Храпченко, Ю. Ю. Янель*
Ответственный редактор *В. М. Фриче*

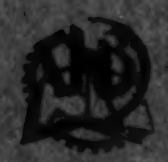


Р А Н И О Н и И. К. П.

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ТРЕТЬЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929

СОДЕРЖАНИЕ

Редакция просит авторов направлять рукописи статей по адресу: Москва, Волхонка, 18, Ранион, на имя секретаря журнала Н. Ф. Бельчикова.

РЕДАКЦИЯ.



ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ТРЕТЬЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1929

«МОСПОЛИГРАФ»
14-я типография.
Варгунихина гора, д. 8.
Главлит № А 42959.
Тир. 2750. Зак. № 2311.

И. М. Беспалов

СТИЛЬ КАК ЗАКОНОМЕРНОСТЬ

(Методическое введение в литературный анализ)

I

Стиль как целое

Литературный стиль дан нам в истории, т. е. всегда как конкретный стиль, обладающий идивидуальной определенностью,— это есть стиль Пушкина, стиль Гоголя, стиль Горького[1] и т. д.

Стиль есть вместе с тем изменяющаяся закономерность, ибо он переживает определенные этапы, эволюционирует: это стиль раннего Горького и позднейшего Горького, Толстого — «Детства и отрочества» и Толстого — «Воскресенья», Пушкина — «Руслана и Людмилы» и Пушкина — «Евгения Онегина».

Стиль есть всегда неполная закономерность, в нем есть несовпадение отдельных элементов, случайное, ложное, это никогда не законченный и совершенный «идеальный» стиль, совершенная связь.

Но то, что стиль есть индивидуальная, изменяющаяся и неполная закономерность, не отрицает ли это самую

---

[1] Здесь, как и везде в тексте, говоря о стиле Пушкина, Горького и т. п., мы имеем в виду не только личный стиль этих писателей, но рассматриваем их как наиболее ярких представителей стиля какой-либо социальной группы, следовательно, имеем в виду также и окружение этих писателей. Обозначение стиля именем наиболее яркого его представителя, таким образом, имеет условный характер.

возможность постановки вопроса об анализе внутренней закономерности стиля? Правомерна ли методологически самая постановка проблемы?

Конечно, стиль есть всегда конкретный и индивидуальный стиль. Но, несмотря на свою индивидуальность, а именно благодаря ей, конкретные стили имеют общие очертания, общие основания. Отдельные элементы стиля складываются в своеобразную систему, но они складываются по каким-то общим законам, которые даны, несмотря на своеобразие; вернее, самое своеобразие законов конкретных и индивидуальных стилей становится возможным потому, что есть общие законы. Если бы не было этой общности, мы не могли бы уловить и специфичности отдельных стилей, отличать, ибо самые различия возможны на основе общего.

Индивидуальный стиль отдельного писателя представляет в той или иной степени общее литературы данного класса на данном этапе. Стиль определенного историческего класса так или иначе является своеобразным частным выражением идеологии данного общества.

Благодаря этому мы и можем поставить перед собой методологическую проблему — раскрыть те общие предпосылки, которые позволяют рассматривать стиль как общую закономерность. Разумеется, и в этом плане мы не можем искать какие-то вечные законы для стилей всех времен и народов. Методологический анализ стиля не может быть надисторическим. Он лишь обобщает исторические стили, раскрывает метод анализа исторического стиля, а не дает законченную формулу исторического процесса. В нашей работе речь должна пойти не о догматически формулируемых законах и правилах исследования, а о правах науки, о границах и исходных пунктах, методологических принципах, позволяющих раскрывать закономерность исторических стилей.

Стиль есть изменяющаяся закономерность. Горький периода «Макара Чудры» и Горький периода «Клима Самгина»,— конечно, нечто иное и отлич-

ное. Это мы обнаруживаем невооруженным глазом. И это естественно, ибо стиль складывается во времени, развертывается, обогащается и тем самым отрицает свой прежний период — перерастает его. Иначе не было бы развития, не было бы даже возможно простое повторение «Макара Чудры».

Таким образом, первый акт нашего анализа устанавливает различие этапов стиля, данных как временные отграничения развития. Но, отмечая эту изменчивость, мы не можем удовлетвориться ею. Усмотрение переломов в стиле, вступлений новых влияний, переходов и т. д.— все это попытки испуганного сложностью явлений сознания спрятаться за пустыми отговорками, ибо, если есть перелом, переход, поворот, то, прежде всего, почему мы склонны его определять, как поворот, т. е. как перелом, а не разрыв единой линии? Почему после всяких переломов и остается все же Горький, и мы узнаем его и в «Макаре Чудре» и в «Климе Самгине»? Несмотря на все эти переломы и перемещения, мы не имеем никакого права отделить от Горького ни «Клима Самгина», ни «Макара Чудры», если мы не стоим на точке зрения признания произвола свободной творческой личности.

Подробный анализ, его второй акт, обнаруживает, что в «Макаре Чудре» есть что-то, что присуще и «Климу Самгину». Это — произведения одного стиля.

Итак, если бы стиль всегда был равное себе творчество, эволюция стиля была бы невозможна,— тогда можно было бы создать только одно произведение. Если бы стиль всегда был неравен себе, не был бы единым во всем своем росте, несмотря на различия,— нельзя было бы говорить также о развитии, ибо то, что следует, не связано с предыдущим, абсолютно отграничено от него. И тот и другой принципы были бы абсолютными и приводили к отрицанию стиля, к отрицанию эволюции творчества. Но дело в том, что стиль есть всегда изменчивое единство и единая изменчивость.

изменения стиля и даны постольку, поскольку есть единое стиля, и лишь на основе соотношения изменчивого к единому мы и можем открыть эволюцию стиля. Только синтез единства и изменчивости стиля дает нам правильный исходный пункт анализа.

Стиль есть не всегда полное совпадение своих частей, неполная закономерность, разрозненность. Само собой разумеется, что прежде чем мы имеем стиль как сложившееся целое, как ограничность и полную выявленность всех элементов,— мы имеем его как складывающееся, как некоторую разобщенность частей. Это мы имеем или в ранний период творчества писателя, или в предшественниках и последователях какого-либо стиля, данного в своем наиболее ярком, адэкватном проявлении. Здесь мы имеем тот момент, когда новая социальная действительность ищет своего проявления, но еще не находит его. Поэтому она проявляется частями, одной из сторон в неполной адэкватности. То противоречие, которое существует в об'ективном движении между тем, что есть данная социальная действительность, и тем, чем она будет, между ее действительностью и ее возможностью (возможностью действительности), проявляется так же, как противоречие содержания и формы, или как разобщенность отдельных элементов, их ложность, неадэкватность действительности, нехудожественность.

Этот же процесс может иметь обратный порядок. Когда определенная социальная действительность есть противоречие между ее прошлым и тем, что она есть и будет, тогда она так же проявляется, как противоречие содержания и формы, но уже заключающееся в том, что форма не находит адэкватного содержания. Тогда также возможна неадэкватность стиля и действительности, разобщенность, ложность, нехудожественность.

Первое противоречие проявляется как внешняя недостаточность формы, «бесформенность» формы; второе—как

недостаточность, неистинность содержания, «бессодержательность» содержания. Но это означает по существу лишь то, совершенно необходимое и закономерное, что здесь также есть и форма и содержание и также их единство, но данные на новой основе как внешнее противоречие, как своеобразие содержания и формы, их единства, на основе их видимого расхождения. Прошлое, не имея глубоких корней в настоящем, существует как пережиток и ложность. Будущее, не утвердившееся еще в настоящем, существует как недостаточность и неполнота.

Разумеется, анализируя конкретный стиль, мы можем обнаружить в нем определенные несоответствия. Ни один стиль не выражает полностью, во всей своей конкретности, породившую его социальную действительность. Ни один стиль не представляет собою полного соответствия всех своих деталей. Ни один стиль никогда не есть всегда равная себе закономерность. Такое несовпадение всегда существует. Но дело ведь не в том, чтобы ограничиться открытием этого несовпадения, разложить, дело в том, чтобы вскрыть, как различные и нередко несовпадающие элементы связаны в систему, связаны органически и неразрывно. Несмотря на несовпадение, будто бы несвязанность, все же есть система, а не сумма элементов, органическое целое, а не механическая смесь. Таким образом этот конкретный момент, вводимый в анализ закономерности стиля, не отметает настоящую необходимость и закономерность, органичность стиля, а лишь указывает на ее своеобразие, проявляющееся как недостаточность. Ложные по форме и содержанию произведения становятся в этом отношении лишь необходимым звеном создания стиля, случайное в стиле становится моментом его развития по необходимости.

Эти методологические соображения дают нам основание рассматривать внутреннюю закономерность стиля как общее, единое и целостное. Конечно, общее дано нам как проявление в индивидуальном, единое — в изменчивом, це-

лостное — в частном. Но общее, единое и целостное не есть лишь логические категории. Это вместе с тем сама действительность, закономерность самого материального бытия. Производя наш анализ, мы не подводим категории стиля под логическую схему, а сводим их к закономерности материальной действительности. Не хитрое занятие открыть, что стиль есть индивидуальное, изменчивое, раздробленное, конкретное: это можно открыть и невооруженным глазом. Гораздо сложнее и труднее понять, как это индивидуальное дано в общем, раздробленная и разорванная система не распадается, а внутренне организована, изменчивое — не просто произвольное изменение, а единый и необходимый, логичный процесс.

Этого нельзя открыть неовооруженным глазом. Но именно тогда, когда мы за индивидуальным находим общее, за неорганизованным — систему, за изменчивым — единую необходимость, за формой — содержание, за случайным — необходимое, с этого момента начинается научное познание. Индивидуальное, изменчивое и конкретное стиля выступают только на основе своей соотнесенности к общему, единому и целостному. Синтез этих моментов дан в самой социальной действительности, в которой индивидуальное, изменчивое и конкретное, оторванные от своих обобщающих категорий, просто неуловимы и не существуют. В социальной практике, социальной функции художественное произведение имеет свой смысл только как единство своих индивидуальных и общих категорий. Ибо если стиль есть только индивидуальное, только неповторимое, голая изменчивость и т. д., то он не может играть существенной социальной роли, а только и соответствует единичному, живет только однажды и свойственен только отдельному моменту и отдельному конкретному факту, т. е. не действителен как общее, социальное. Но то, что является только как индивидуальное, никогда не является нам.

Исходя из этих соображений, мы можем рассматривать стиль как общее, единое и целостное, которое, конечно, всегда осложнено в действительности, никогда не выступает как чистое (так же как нет чистого капитализма, который анализирует Маркс), но которое всегда в этом отношении выступает как общее во множестве своих проявлений [2].

II

Стиль как общественное отношение

Литературный стиль, как наиболее общее определение, есть принцип организации художественного сознания, своеобразие словесно-овеществленной системы образов, выражающей своеобразие общественных отношений. Это наиболее общее определение раскроется во всем последующем анализе. Это определение стиля и системы образов переносит нас от индивидуума, производящего и воспринимающего художественное произведение суб'екта,— к общественным отношениям.

Систему образов в стиле мы рассматриваем здесь не как категорию индивидуального мышления, образное мышление, в отличие от мышления понятиями, и не как категорию восприятия, наглядное и конкретное, в отличие от отвлеченного и абстрактного. Мы берем образ не как проблему психологии творчества и не как проблему психологии восприятия. Психологический анализ образного мышления, как и психология восприятия, суть особые не решенные и даже не поставленные правильно проблемы материалистической психологии. Мы рассматриваем здесь образ как проблему литературоведения, т. е. образ как

---

[2] «В таком общем исследовании вообще всегда предполагается, что действительные отношения соответствуют своему понятию, или, что то же самое, действительные отношения изображаются лишь постольку, поскольку они выражают свой собственный общий тип». К. Маркс — «Капитал», т. III, стр. 120.

данное художественного произведения, не в его воспроизведении и не в его восприятии, а в его созданности социальным бытием, как вещественный факт, как об'ективированное художественное сознание. Следовательно в этом плане остается в стороне как проблема образа, которая разрабатывалась Потебней и его последователями, так и проблема эстетического восприятия [3].

Само собой разумеется, что те проблемы, каким образом единое сознание человеческое создает, с одной стороны, образное произведение, а с другой — логическое, как воспринимаются образное и логическое произведение,— проблемы чрезвычайно важные, но их решение невозможно средствами литературоведения. Неудача психологии творчества и психологии восприятия, которым и занималось литературоведение, и состояла, в основном, в том, что проблема психологии творчества и восприятия разрешалась, исходя из литературного произведения. Усматривая различие двух фактов — образов и понятий, об'ективированных в языке, их переносили в сознание творящего и воспринимающего суб'екта, в то время как нужно было изучать самый суб'ект, его сознание, его психологические законы в связи с физиологией, в связи с человеком-индивидуумом и, конечно, общественным человеком.

Экономист изучает товар как ценность. Ценность есть общественное отношение. Но товар есть продукт труда, определенной затраты психической и физической энергии человека. Если бы мы в политической экономии занимались рассмотрением психо-физических законов этой затраты, и притом, исходя из свойств товара, мы бы не поняли самих законов, ибо искали бы их в товаре, в общественном явле-

---

[3] См. работы Потебни «Мысль и язык», а также—«Из лекций по теории словесности» – популяризация теории Потебни у Овсянико-Куликовского, в сборниках «Вопросы теории и психологии творчества». Интересная критика теории чувственной наглядности образа дана у Teodora Meyer'a «Das Stilgesetze der Poesie».

нии, в то время как они в суб'екте физиологическом и общественном. То же самое получилось бы, если бы мы рассматривали товар как предмет потребления, как благо. В обоих этих случаях мы, прежде всего, от понятия ценности как общественного отношения отходили бы к природе человека, и в ней искали бы законов; но в том-то и дело, что мы тогда не поняли бы специфичности ценности как общественного отношения товарного хозяйства.

Между тем как в политической экономии марксизм ведет решительную борьбу с суб'ективизмом, в литературоведении различные Бем-Баверки от эстетики выступают под видом марксистов. Методология потребления, оценки художественных достоинств со стороны потребителя, читателя еще не изжита. Образное произведение, образ рассматриваются не как специфическое выражение общественных отношений, а как предмет эстетического восприятия суб'екта, не как общественное явление, независимое в своей функции от создателя, а как акт суб'ективного творчества.

Конечно, художественное произведение есть продукт творческого сознания (как товар — продукт затраты психо-физической энергии), но не в природе сознания и затраты психо-физической энергии ключ к специфичности художественного факта (как и товаров) как общественного отношения. Конечно, художественное произведение есть предмет эстетического восприятия, предмет потребления, но эта его потребительная ценность есть его «естественное» свойство. Предметом эстетического восприятия могут быть и не продукты человеческой деятельности, напр., явления природы, и следовательно не в литературном произведении мы найдем специфичность этого восприятия. Своеобразие образов не в том, что они продукты особого рода сознания,— это их общее свойство. В самом человеческом сознании есть предпосылка существования художественного творчества, но исторически-изменчивое своеобразие художественного сознания характеризуется его проявлением как системы образов, вы-

ражающих определенное общественное отношение. Все художественные произведения — продукты сознания, но, будучи продуктами различных индивидуальных сознаний, они имеют общие свойства; будучи продуктами единого, постоянно присущего человеку особого рода сознания, они различны, своебразны, исторически изменчивы. Будучи продуктами различных индивидуумов — Пушкина, Толстого, Тургенева — они имеют общие свойства, образуют единый стиль, и это конечно не зависит от индивидуального образного сознания, а диктуется чем-то общим, находящимся вне их, именно общественными отношениями. Будучи продуктом художников, образного мышления, художественные произведения различны, складываются в различные стили, и это — не свойство мышления как особого рода сознания, а свойство общественных отношений, диктующих различные стили проявления единого сознания.

III

Стиль как об'ективированное сознание

Художественное произведение как факт единичный и как момент стиля—категории, обобщающей художественные произведения в их соотносительности к единству и общности различных и индивидуальных явлений, предстоит исследователю как вещественный, об'ективно данный и существующий факт. Являясь суб'ективным моментом, осознанным бытием, литературно-художественный факт существует лишь как бытие, как об'ективированное сознание. Суб'ект не дан и не существует без об'екта, сознание — без бытия, в том числе и специфическое художественное сознание. Поэтому первый акт осознания литературного факта есть акт осознания его вещественности. Литературный факт предстоит нам как словесная система, закрепленная об'ективно

или в произносимости, или в зрительном восприятии, возбуждающем определенные реакции [4].

Мы можем раздроблять и разделять эту словесную систему на ее простейшие элементы и об'единять ее в обобщающие группы. Это наше разграничение и деление не есть произвольный акт свободной воли и свободного сознания, это вместе с тем и данное вне сознания разграничение и общность. В произведении нам предстоят знаки мельчайших произносимых единиц звуков, их ритмическая последовательность, знаки слов и целых словесных систем, определенные об'единения словесных систем, обозначаемые как пейзаж, действующее лицо и т. д. и, наконец, целостное произведение и, далее, система произведений — стиль.

То, что стиль есть словесная система, вещественность в ее членении на мельчайшие конкретности—звуки—и в ее соотнесении к более общим категориям,— есть аргумент об'ективности произведения, факт возможности его об'ективного существования и восприятия. Отдельные вещественные элементы, как и их отношения и их функции, есть показатель существования стиля как об'ективного факта и, следовательно, возможности его действия и осознания. Категории вещественности здесь есть то, что дает ощутимость, возможность проявления. Но эти категории сами по себе еще не дают ни осознания специфичности, ни осознания закономерности и необходимости. То, что стиль есть своеобразие и закономерность,— это не то, что слово есть слово и синтаксис есть синтаксис, и даже не то, что

[4] «На «духе» заранее тяготеет проклятие «отягощения» его материей, которая выступает здесь в виде движущихся слоев воздуха, в виде звуков, коротко говоря — в виде языка. Язык так же древен, как сознание, язык—это практическое орудие, существующее для людей, а значит, существующее для меня самого, реальное сознание, и язык, подобно сознанию, возникает из потребности сношений с другими людьми». Архив К. Маркса и Ф. Энгельса—«Маркс и Энгельс о Фейербахе», стр. 220.

слово есть своеобразное слово и синтаксис — всегда своеобразный синтаксис, не то, что слова — знаки зрительных и произносимых единиц; все это только внешняя сторона. Своеобразие обнаруживается в том, что слово есть обозначение нашим сознанием элементов внешнего мира, отношения слов есть обозначение отношений об'ектов, существующих вне произведения.

Словесная система выступает как обозначение предметов, явлений, их качеств, действий и состояния, их отношений. Мы не можем решать в данной связи вопроса о том, каким образом определенное слово становится знаком определенного вещественного предмета и его предикатов. Важно, что речь составляется и становится понятной как система обозначений элементов внешнего мира. Отношения слов, их связь, подчинение и сочинение есть постоянное тяготение к обозначению вне слов существующих предметов, их отношений и связей. Мы даем н а з в а н и я об'ектам, выделяем их. Выделить предмет названием—это значит одновременно и соотнести его, обособить, значит в то же время и обобщить. Мы не имеем названия, обозначающего только индивидуальное,— это значило бы, что мы имеем только одно слово, однажды произнесенное, обозначающее только единичное, никогда более не являющееся, следовательно, никому более не понятное, никак не закрепленное, т. е. название, которое никогда не становится названием, слово, которое никогда не становится словом как орудием социального общения и обозначения элементов внешнего мира. Но предмет есть вместе с тем и к а ч е с т в е н н о данный предмет, особенность свойств предмета, определенно обозначаемых каким-либо именем, т. е. снова предмет выделенный и соотнесенный. Далее мы обозначаем действие и состояние предмета, познаем его как активность. Мы раскрываем отношения предметов, их качеств и действия, их связи количественные, качественные, их подчиненности

и т. д. Все это мы обозначаем или определенными элементами-словами, или знаками их отношений, отношениями их.

Словесная система выступает как обозначение элементов и связей об'ективного мира, как об'ективированное сознание, отражающее об'ективное бытие. Изменение словесной системы, ее отдельных элементов и их отношений всегда есть вместе с тем проявление того или иного изменения обозначения предметов и их связей, т. е. акт нового осознания — новых об'ектов или иных сторон и отношений тех же об'ектов. Как нет синонимов в абсолютном значении этого понятия, так и нет двух абсолютно тождественных выражений одной и той же мысли. Ибо если бы это было не так, мы должны были бы допустить, что те, а не иные обозначения произвольны, ибо каждое из них легко и просто заменяет и замещает другое, одно можно употребить так же, как другое, другое так же, как одно. Но почему же тогда все же возможны два обозначения, как и откуда возможен их выбор, их различимость? Если нет этого выбора и различимости, значит они — абсолютное тождество, себе равное существование, которое никак не может быть отделено одно от другого, определено и вытеснено. Если нет выбора, нет различимости, значит нет двух выражений, значит мы не можем их противопоставить и предпочесть, ибо нет их различительных признаков. «Два листа бумаги, абсолютно сходные друг с другом,— один лист бумаги». Если вещественные свойства слов абсолютно различны, вещественные отношения их различны, а смысловой состав одинаков, значит есть какие-то элементы слов и отношений, которые ничего не значат, которые есть одна форма, т. е. ничего не значащий знак, или ничто.

Очевидно, отбор слов и их отношений вскрывает в той или иной степени новые значения, и есть всегдашнее устремление к наиболее адэкватному и точному обозначению элементов мира и его отношений. Это есть *постоянное противоречие между содержанием об'ек-*

тивного мира, данным сознанию, и его обозначениями, которые, разрешаясь и снова возникая, ведут как к новому осознанию мира, так и к новым его обозначениям и выражениям.

Процесс осознания, развертывание этого процесса мы об'ективируем в определенных словесных системах, т. е. как словесное сознание. Суждение, выраженное в словах, в идее, есть отражение отношений об'ективного мира в постоянном движении к раскрытию об'ективной истины. Разумеется, мы имеем слова, как и суждения, которые не обозначают реальности, которым в действительности ничто не соответствует. Таковы — «душа», «бог», «заблуждения». Эти последние означают только то, что какая-то сторона действительности воспринимается в искаженном виде, в отношениях, поставленных на голову. Следовательно они выступают опять-таки не только как голая произвольность, а как необходимость, продиктованная самой действительностью. Действительный мир претворяется в недействительные категории, познается недействительными методами по законам самой действительности.

Поэтическая речь, конечно, отличается от речи научной, выражающей логические категории — суждения. Но ее отличие состоит не в том, что в этом словесном строе играет меньшую роль значимость слова, его смысловой состав. Ее отличие также и не в том, что здесь совершенно особое слово или особые категории, ибо отдельные слова, как и целые категории (троп, сравнения и т. п.), могут быть налицо и в поэтической и в непоэтической системе. Отдельные слова, как и отдельные категории, не характеризуют поэтической словесной системы в отличие от непоэтической. Каждое слово, как и каждый элемент речи, в своем своеобразии могут быть познаны только в системе отношений. Слово не есть образ, как еще и не есть понятие, но оно заключает возможность и того и другого. Слово тож-

дественно не только художественному произведению, но и научному трактату. Оно, как представитель осознания вещественного мира, как знак его, приобретает свою своеобразную функцию лишь в системе отношений, в словесной системе. В зависимости от этой системы, от своего целого оно само приобретает функцию элемента суждения или элемента образа. Отдельные элементы могут совпадать; взятые в системе, они различны. Не из-за того, что слово есть слово-образ, создается художественное произведение как система образов. Наоборот, из-за того, что художественное произведение есть система образов, само слово становится элементом, моментом образа. Не система образов и не образ вырастают из своеобразия поэтического слова, а слово отраженно воспринимает функцию образа, становясь его простейшим элементом.

В конце концов речевой поток в своих составных элементах един для данного времени. Конечно в поэтических системах и непоэтических мы имеем их различие не только как целых, но и как элементов. Так в определенные эпохи поэзия закрепляет свой словарь, свой словесный строй. Но этот особый словарный состав и строй поэтической речи, в отличие от непоэтической, вовсе не есть постоянное и неизменное свойство поэтической речи. Он сам отвечает своеобразию стиля, его требованиям. Новый стиль, выступая на смену предшествующему, нередко пускает в ход слова и обороты, бывшие прежде непоэтическими. Следовательно самое различие поэтической и непоэтической речи может быть понято не как простое различие элементов и не как принципиально данное, а в связи с определенным своеобразием стиля. Лишь на фоне определенного своеобразия исторически данного стиля можно понять самое различие между исторически данным поэтическим и непоэтическим строем речи.

Итак, слово есть знак осознания вещественного мира, словесные системы, грамматические формы есть словесные

выражения отношений внешнего мира, обозначаемые нашим сознанием. Словарный состав, как и определенные категории, не специфичны для поэтической системы в отличие от непоэтической. Специфичное поэзии создается тем, что эти слова, как обозначения об'ективного мира и отдельные категории речи и грамматические формы, складываются не в логические суждения и логические системы, а в художественные системы, в исторически данный литературный стиль, своеобразный принцип организации художественного сознания.

Здесь овеществляется в слове не логическая система, не система доказательств, а система образов. Образ выступает как овеществленный в слове образ.

Анализируя стиль, на всех этапах своего анализа мы имеем дело со словом и словесной системой в ее различных отрезках. То мы имеем дело с простейшим элементом — словом, то с простейшим поэтическим суждением — мотивом, то с простейшим образом, то с их целостной системой. Но от первого этапа до последнего это суть словесные системы, и с первого этапа до последнего это суть вместе с тем смысловые обозначения об'ективного мира — об'ективные закрепления осознанного бытия (об'ективированное осознание бытия).

IV

Стиль как противоречие

В стиле дан ряд основных элементов, отражающих внешний мир в специфическом художественном сознании. В нем дано также отношение этих элементов как выражение художественным сознанием отношений внешнего мира. Нам даны отдельные элементы произведения и их движение, сопоставление, развертывание в стиле.

Образы-характеры и их логика лишь тогда проявляются в своем своеобразии и даны нам, когда они даны в системе

вводных компонентов, в системе мотивов, в сюжете, в словесной характеристике. Ни на одном этапе нашего анализа мы собственно не поймем ни своеобразия определенного элемента, ни своеобразия его отношений, если мы возьмем тот или иной элемент вне всей системы, вне её органичности. Но различие точки зрения, различие ударений позволяют нам путем отвлечения разграничивать и выделять определенные элементы.

В эпических произведениях дана развернутая система образов, но возможно наличие системы, в которой нет персонифицированных образов или нет тех или иных вводных компонентов и т. п., но это различие не изменяет существа, ибо, поскольку стиль есть целое, в его отдельных частях отражается, как в единице, то же, что присуще целому.

Каждый из этих элементов стиля и каждое из их отношений суть специфические выражения об'ективно, вне художественного сознания существующих отношений и элементов.

Образам действующих лиц как-то соответствуют реально существующие, исторически данные личности. Вводным компонентам — какой-то реальный быт, реальная природа, реальная внешность личности и т. д. Мотиву — реальная деятельность в ее простейших проявлениях. Слову — реальные предметы, факты и т. д.

Если взять, далее, эту систему с точки зрения отношений элементов, то мы снова обнаруживаем то же. В отношениях художественных компонентов так или иначе выражаются отношения вне сознания данных об'ектов. Логика характеров есть выражение логики реальных отношений личностей, в композиции выражается отношение элементов, фактов об'ективного мира, как они даны воспринимающему и воспроизводящему социальному суб'екту, сюжет — основной принцип деятельности этого суб'екта,— основной конфликт, данный в реальной жизни, синтаксис — стремление передать своеобразие отношений вне сознания данных об'ектов. Но констатируя это, мы лишь констати-

руем совпадение элементов художественного сознания, стиля с элементами бытия.

Если бы мы остановились лишь на этой стороне дела, нам не было бы понятно, почему, несмотря на совпадение действительности и стиля, есть их постоянное несовпадение, есть изменчивость отношений художественного сознания и действительности, есть различные стили, а не один всеобщий стиль.

Человек не может воссоздать и воспроизвести нечто, чего нет в об'ективном мире, он раскрывает новые стороны, явления, новые отношения, новые свойства. Но из того, что каждый компонент стиля, как и их отношения, суть отражения мира действительности, вовсе не следует, что художественное сознание и действительность тождественны и могут замещать друг друга. Вовсе не следует, что можно подойти наивно-реалистически, отождествлять об'ект, данный в стиле, с об'ектом, данным в жизни. Состав стиля и состав действительности, конечно, един, но в стиле дается иной смысл действительности, суб'ективно осознанный, воспроизведенный историческим и классовым сознанием.

Если бы это было не так, если бы осознание действительности и действительность совпадали, литература и жизнь были бы тождественны абсолютно, наука была бы ненужна. Нужно было бы только прочесть произведение и сразу открыть его об'ективное бытие. Поэтому-то критики, исходящие из наивно-реалистического представления о взаимоотношении литературы и жизни, заменяли и заменяют изучение художественных произведений их пересказом, вышелушиванием из произведения об'екта. Но ясно, что пересказ не есть наука.

Но, с другой стороны, если бы об'екты действительности абсолютно не совпадали с их содержанием в стиле — наука была бы н е в о з м о ж н а, ибо тогда между сознанием и об'ектом не было бы никакой связи. Элементы стиля ока-

зались бы данными сами по себе, не имеющими никакой связи с реальным миром, были бы исключительно продуктом чистого творчества. Но, во-первых, это противоречит тому факту, что в стиле мы всегда узнаем действительность, хотя бы и поставленную на голову, во-вторых, тогда невозможно понять, как сознание исследователя способно понять об'ект своего изучения, также часть об'ективного мира, когда их законы не имеют ничего общего, абсолютно противоположны. И, в-третьих, тогда непонятно, почему, откуда и как (по каким причинам) складываются элементы в стиль, при чем складываются не в абсолютном разрыве с реальным миром, а как об'ективно воспринимаемый факт и как элемент действительности, связанный с ней, воспроизводящий ее. Естественно, что выход для людей, не понимающих, что художественное сознание отражает об'ективное бытие, — остановиться на ступени описания элементов стиля, отказаться от вскрытия необходимых связей, а значит, и от установления законов, от раскрытия генезиса стиля. Но описание также не научно.

По существу, наивным реалистам было бы логично ожидать, что горьковский босяк должен изругать их нехорошими словами, раз он есть сама реальность, раз данное в художественном сознании, в стиле есть полная адэкватность данному в жизни. И феноменалистам было бы также логично отрицать самую реальность босяка, считать его только продуктом творческой фантазии, за которым не стоит никакая реальность, что это только какой-нибудь прием «остранения», не имеющий ничего общего с реальным босяком [5].

[5] Представители того и другого взгляда исходят из метафизических представлений—одни из абсолютного тождества действительности и стиля, другие из их абсолютного различия. «Если все тождественно с собою, то оно неразлично, не противоположно, не имеет никакого основания. Или если признано, что нет двух одинаковых вещей, т. е. что все одно от

Представители того и другого взгляда неизбежно должны становиться на точку зрения нормативизма. Наивные реалисты ставят нормативный упрек; почему произведение не воспроизводит жизнь «так, как она есть» (хотя всякое произведение воспроизводит жизнь так, «как она есть», но жизнь всегда перед различным социальным суб'ектом особая жизнь) и требуют, чтобы произведение было педантически верно описываемой жизни. Искусство должно подражать жизни. При чем верность описываемой жизни выставляется как догматическое, абсолютное положение (как будто жизнь всегда одна и та же и верность ей — навсегда данное понятие).

Представители феноменализма, не видя за творчеством об'екта, ставят обратный упрек: упрек в том, что искусство воспроизводит жизнь; они не считают искусством произведение, стремящееся к верному изображению жизни, и требуют «остранения», затрудненной формы, новизны, замыкания в поисках приемов совершенно новых, особых и т. д.; они подходят с эстетической оценкой с точки зрения новизны восприятия.

Нормативизм первого проистекает от догматизма, нормативизм второго — от релятивизма. Первый обрекает на застой и консерватизм, второй — на беспринципность и отвлечение от критерия об'ективности — содержания («произведение хорошо, если оно хорошо сделано»). С точки зрения первых, высшим искусством должна бы быть наука

другого различно, то А не тождественно А, А также не противоположно и т. д. Признание каждого из этих предложений не допускает признания других. Чуждое мысли рассмотрение их перечисляет их одно после другого так, что они являются не состоящими ни в каком взаимном отношении; оно имеет в виду лишь их рефлектирование без принятия во внимание другого момента — положения или их определенности, как таковой, которая движет их к переходу и к их отрицанию». Гегель — «Наука логики», часть I, кн. II, стр. 18.

(«искусство — донаучное мышление»), с точки зрения вторых — различного рода заумь, т. е. и в том и в другом случае смерть искусства. Так в угоду методу изучения искусства жертвуют самим искусством.

Единственно правильный методологически исходный пункт состоит в том, что литературный стиль, во всех своих компонентах, есть постоянно не совпадающая адэкватность действительности, изменчивое единство бытия и сознания. У нас нет основания не доверять ни одному из компонентов стиля в отношении его верности действительности, верности представления о ней, но у нас нет никаких оснований и наивно-реалистически брать на веру все эти компоненты. Мы должны рассматривать стиль как явление, в котором дано единство суб'екта и об'екта, но дано не как абсолютное, всегда себе равное тождество и не как абсолютный разрыв, а как всегда устанавливающееся единство, на основе диалектического движения противопоставленных художественного сознания и действительности.

То, что стиль есть выражение действительности, мы всегда можем вскрыть из сопоставления моментов стиля с их реальными об'ектами, но то, что это всегда изменчивое выражение и качество этой изменчивости — мы не сможем понять из тех реальных об'ектов, которые представлены в стиле. Наоборот, самое существо этих об'ектов (человек, природа, быт и т. п.) в их своеобразной качественной данности в произведении мы можем понять из той общей причины, лежащей в основе общественного развития, которая вводит об'екты в поле сознания в той или иной их истинности, т. е. из материального базиса общества, соответствия и противоречия производительных сил и производственных отношений. Сами об'екты, данные в стиле, не об'ясняют причины меры совпадения и несовпадения компонентов художественного произведения и действительности, наоборот, они сами и степень совпадения и несовпадения диктуются материальной базой обще-

ства — социальной практикой производящего человека. Критерием истины, в котором устанавливается единство противоположных сторон, здесь, как и везде, выступает социальная практика производящего человека. Разум примиряет противоположности в синтезе, как думал Гегель, но делает это он потому, что в самой материальной действительности противоречия выступают в своем единстве, как этому учит диалектический материализм. С этой точки зрения остается критерий верности стиля действительности и нет поводов для релятивизма, но он дан не догматически и метафизически, а диалектически.

Но это только одна сторона вопроса,— проблема совпадения, и несовпадения действительности с ее осознанием. Но есть другая сторона, относящаяся к совпадению и несовпадению художественного сознания с его об'ективацией в словесной системе. Там — диалектика осознания об'екта, здесь — диалектика об'ективации сознания.

Слово, как и словесная система, как и всякий об'ективирующий сознание элемент, никогда не совпадает с тем, что об'ективируется. Если бы слово всегда выражало полностью осознанную действительность, то невозможно было бы непонимание или различное понимание слова и словесной системы. Тогда и невозможен был бы случай, когда осознание действительности еще не находит адэкватной об'ективации. Прежде чем художественное сознание находит адэкватную себе об'ективацию, оно ищет своей об'ективации, прежде чем есть достижение — налицо стремление к достижению. Прежде чем стиль с о з д а н, о н с о з д а е т с я. Но это не может дать нам оснований для абсолютного противопоставления сознания и его словесной об'ективации — содержания и формы. Если бы мы допустили существование этого абсолютного разрыва, было бы непонятно, как может быть усвоено своеобразие содержания, если оно не имеет соответствующей ему формы — как оно существует как суб'ект, если налицо нет об'ектив-

ного и специфичного ему бытия, и, с другой стороны, как может быть своеобразие формы, не выражающей специфичности содержания, бессодержательной формы, бессмысленной формы.

Это противоречие осознания действительности и его об'ективации выступает как единство в социальной практике, в социальной функции произведения, стиля. Стиль выполняет свою роль как единство сознания и об'ективации, или не играет этой роли, не существенен социально. Следовательно, здесь, как и в случае соответствия стиля и действительности, мы не можем остановиться на анализе их несоответствия и расхождения, но всегда должны устанавливать причины и качество этого несоответствия, рассматривать в несоответствии лишь своеобразие соответствия, в случайности — момент необходимости и искать причину этого единства несоответствия в социальной действительности.

С этой точки зрения окажется, что мера соответствия сознания и его об'ективации есть лишь иная сторона степени соответствия художественного сознания и действительности. Ибо если еще не найдена адэкватная об'ективация сознания, то происходит это не потому, что художественное сознание само по себе бессильно, а потому, что бессильна действительность, породившая это сознание, от которой оно и унаследовало свое бессилие. Значит, сама действительность не дает еще об'ективных элементов для адэкватного материального выражения осознания действительности. Таким образом, недостаточность формы пролетарской литературы ее первого периода мы поймем не только как простую констатацию разрыва сознания и его об'ективации, содержания и формы, а как причинно, самой социальной действительностью обусловленное своеобразие формы и содержания, данное как их видимое расхождение, как этап развития художественного сознания. Таким образом, исходный методологический пункт анализа стиля есть

единство стиля и действительности и единство формы и содержания в стиле, при чем второе есть проявление первого на своем языке.

Стиль выступает как относительно полное на данном историческом этапе и для данных общественных отношений выражение социальной действительности. Стиль выступает как относительно полное для данного отрезка времени единство формы и содержания, соответствие частей и целого. Содержание находит в стиле относительно адэкватную ему форму, форма адэкватно овеществляет содержание. Стиль есть единство формы и содержания как результат становления и как начало распада, который поведет к новому установлению единства, на новой основе.

Это соотношение художественного сознания и действительности, формы и содержания в художественном творчестве есть диалектический процесс преодоления противоположностей в стиле, как относительно полном на данном этапе отражении действительности. Это единство устраняется растущими противоречиями и устанавливается на новой основе, чтобы подвергнуться новой смене. Этот процесс и выражается в борьбе и смене литературных стилей, отражающих борьбу и смену классов в общественной действительности, носящих служебную функцию в этой борьбе.

В состав действительности, отчужденной в стиле, входит в возможности весь реальный мир вещей, людей и идей, так же как и в состав содержания стиля. В этом смысле содержание стиля есть осознание всякого элемента действительности, данного в опыте. Как безгранична и разнообразна действительность, так безгранично и разнообразно ее отчуждение в стиле, так безграничны и разнообразны формы проявления. Следовательно, не ограничен мир об'ектов, осознанных в стиле, не ограничен мир словесных обозначений их и т. д., и т. д. Конечно, для того, чтобы налицо был тот или иной компонент стиля, он должен быть налицо в дей-

ствительности. Известное словесное обозначение выплывает потому, что в поле опыта даны, с одной стороны, известный об'ект, с другой стороны—его привычное обозначение.

Но все это есть лишь условия возможности стиля, его бытия, но это еще не причина своеобразия существования стиля, своеобразия системы, в которой отчуждена данная действительность. Ибо имеющиеся в опыте об'екты не всегда входят в стиль, правильные их обозначения не всегда налицо. С другой стороны, одинаковые об'екты входят различно, разными сторонами и в разном качестве в различные стили.

Вот это своеобразие стиля, своеобразие его системы мы можем найти в своеобразии социальной действительности класса на его данной исторической ступени. Социальная практика класса и вызывает в поле стиля различные элементы действительности и вызывает их в определенной системе отношений и в определенной художественной истинности. Художественная истинность выступает как относительная полнота выразительности, эмоциональности, психологической и идейной содержательности и т. п., соответствующих отчужденной социальной действительности данного класса. Критерий художественной истинности, т. е. художественного соответствия стиля, и его компонентов отчужденной действительности есть основной критерий анализа стиля.

V

Стиль как стержневой образ

В стиле отчуждена определенная действительность. Но историческая ограниченность и историческое своеобразие этого отчуждения также находят проявление в стиле. В стиле выступает вся действительность, данная в опыте и воспроизведенная писателем, но в нем выступает и момент, характеризующий своеобразие и ограниченность этого, и в нем дано нечто, в котором еще не открыта какая-то

сущность об'ективности, но которая открывается другому социальному суб'екту, или которая будет открыта дальнейшим ходом развития исторического художественного сознания. Это не есть разрыв суб'екта и об'екта, — это лишь свидетельство того, что действительность есть движение и не сразу, полностью и абсолютно раскрывает свою художественную истинность; это — свидетельство диалектического единства суб'екта и об'екта, а не метафизического их тождества.

Система образов есть переведенная на поэтический язык система общественных отношений. В образе и в отношении образов мы можем вскрыть своеобразие общественных отношений. Образ — это поэтизированное общественное отношение. Своеобразие определенного стиля, как отчуждения своеобразной социальной действительности, есть прежде всего своеобразие поэтического образа, в котором действительность проявляется как наиболее характерное для данного класа, т. е. своеобразие стержневого образа.

Следствие не является чем-то абсолютно-внешним к своей причине. Рассматривая стиль как следствие определенного бытия, мы в нем самом, через него, открываем определенную причину, определенное бытие, породившее данный стиль,—бытие, которое проявляется как сознание [6].

В литературном стиле дано осознание классом как социальным суб'ектом, находящимся в определенной системе производственных отношений, себя как об'ект, осознание себя в системе общественных отношений, в отношении к своему настоящему, прошедшему и будущему, в отношении к другим классам, к миру вещей и природе. Осознание себя в отношении ко всему внешнему миру, и следовательно осознание всегда служебное, имеющее практический смысл.

[6] Соотношение внешнего и внутреннего, сущности и явления прекрасно даны в суждении Гегеля. См. «Enziclopedie Wissenschaft in Grundrisse». S. 143.

выполняющее социальную функцию для этого класса. (Социальное основание и функция могут расходиться в ходе конкретной действительности, но само это расхождение можно понять из анализа основания.)

На всем воспроизводимом об'ективном мире есть в той или иной степени отпечаток классового восприятия и воспроизведения его, следовательно, во всех компонентах творчества — налицо возможность вскрыть классовые основы творчества. Именно это позволяет нам вскрывать социальные основания творчества по таким элементам, как пейзаж, данный в каком-либо лирическом отрывке, жанр и т. д. Но наиболее полное и показательное для раскрытия бытия, обусловившего данное художественное сознание, стиль дает образ личности.

Ибо «сущность человека не есть абстракт, присущий отдельному индивидууму. В своей действительности она есть совокупность общественных отношений» (Маркс). Отчужденная в образе, определенная реальная личность, данная как историческая, классовая, полнее всего свидетельствует об общественных отношениях сформировавшего его бытия. Как в конкретной действительности человек есть носитель и суб'ект общественных отношений, являясь в то же время их продуктом, так в стиле образ личности есть отчуждение специфичности человека, а следовательно сформировавших его общественных отношений. В стиле образ и образы личностей суть проявления общественных отношений, созидающий принцип которых находится в производственной основе общества. Именно поэтому специфичность общественных отношений, созидающих данного исторического человека, проявляется в стиле, прежде всего как специфичность определенной системы образов[7]. Образ—овеществленное в словесной поэтической

[7]) О значении характера, образа личности в плане своей методологической позиции говорил Гегель. Hegel — «Vorlesungen über die Ästetik». S. 318—319.

системе общественное отношение, данное как специфически художественное проявление в поэтическом слове исторически данного классового бытия. В образе Онегина мы имеем художественное воспроизведение личности. Онегину свойственны определенные взгляды, привычки, настроения, определенный строй отношений к другим людям, определенное отношение к миру вещей, природе и т. д.

Образ Онегина вырастает из этой системы его отношений к другим образам, к об'ектам, данным в произведении. Без них, не противопоставляясь им, он не мог бы выделиться как специфичность и определенность. Только противополагая себя другим образам и всему внешнему миру, он получает свое отличие. Но его противоположение возможно только на основе какой-то общности. Образ Онегина поэтому может вырасти, как специфичность, когда он общ с другими, имеет в чем-то общую с ними природу. Если бы он не имел никакой общей природы ни с Татьяной, ни с Ленским, мы их не могли бы сопоставлять, отличать и сравнивать. Они не могли бы быть разными характерами, ибо нет разных характеров там, где нет сходства между ними, какой-то общей их природы. Таким образом, если возможно выделение специфичности образа Онегина, то потому, что есть какая-то общая природа, которая устанавливает сходство характеров, об'единяет их в систему образов, связывает в какое-то единство. Если образы различны и вместе с тем даны в единстве художественной системы, то это потому, что есть единство социальной базы, которая проявляется в образах различными сторонами.

Классовое бытие не выражается ни в Онегине, ни в Ленском, ни в Татьяне, ни вообще даже в сумме образов. Оно выражается лишь в *системе* образов, в их отношениях, в их взаимной связи. Как класс не есть сумма Петровых, Ивановых, Семеновых, так и система образов не есть их сумма. В классе могут быть различные индивидуальности

по своим бытовым привычкам, политическим взглядам и т. д. Но не из сложения этих привычек и взглядов суммы различных индивидуальностей складывается класс. Класс складывается как доминирующий принцип определенных производственных отношений и на основе этого возникающая характерность бытовая, идейная, эмоциональная, эстетическая и т. д. Точно так же обстоит дело и с системой образов. Только отношения образов, общность их принципа как общественного отношения, и отсюда различия являются руководящими идеями анализа стиля.

В стиле налицо, прежде всего, стержневой образ. Характерность этого образа заключается в том, что в нем суб'ект творчества дан как его об'ект. В плане литературоведческого анализа это выражается в том, что этот образ относительно наиболее верен себе, наиболее логичен. Он наиболее полно согласуется с отчужденной в нем социальной действительностью. Он наиболее художественно истинен. Его овеществление, его характеристика наиболее полно совпадают с его внутренним социальным содержанием. Он является носителем принципа общественных отношений, сформировавших данный стиль. Он есть то, что вырастает из противопоставления всем образам, как наиболее специфичное и характерное, как то, по отношению к которому весь основной строй образов выступает, как характеризующий, выявляющий его. Он выступает, как суб'ект — об'ект, выявляющийся в мире об'ектов как своих определений и дополнений. Это есть подлежащее художественного произведения.

Анализируя образы, утверждая в них индивидуальное и общее, мы открываем тот принцип, который проявляется как нечто общее образов, на основе которого становятся возможными их различия. Стержневой образ выражает это общее, общественное отношение во всем его своеобразии и во всей сложности, по отношению к которому все другие образы выступают как различия этого общего, как его

отдельные стороны, или как его отрицание на основе единой базы общего. Таковы разветвления стержневого образа в двойниках Достоевского, «беспокойных» Горького, обломовцах Гончарова и т. д.

Но стержневой образ в стиле есть, в известном смысле, абстракция. Ни один единичный образ не выявляет целиком класс как суб'ект и как об'ект творчества. Так, напр., образ Ильи Лунева есть стержневой образ, но также и образ Фомы Гордеева, и образ Матвея Кожемякина, и образ Коновалова и ряд других — только из их соответствия и расхождения можно вскрыть сущность стержневого образа. Считать, что только один конкретный индивидуальный образ есть стержневой, это значит соотносить образ не к классу, а к индивидуальности автора, ибо единичный образ в отрешении от других образов аэдкватен полностью только единичному представителю класса.

В стержневых образах дано проявление различных сторон класса. Так же, как жизнь класса в действительности есть множество проявлений в философской, правовой, моральной, бытовой, эстетической, публицистической и т. п. деятельности, так и в образах общее принципа образов может проявляться во множестве этих деятельностей. Стержневые образы по частям могут быть носителями той или иной стороны проявления общественной жизни. Конечно, возможен образ, который дает законченность и исчерпывающую полноту проявления класса во всех его определениях. Но этот образ может быть дан и расщепленным в частичных образах целого.

В системе образов данного стиля всегда налицо психология, мораль, право, философия, политика, свойственные данному классу. Но они даны здесь не просто как право, политика, философия [8] и т. п., но в специфическом про-

[8]) То, какая из этих сторон находит наиболее полное проявление в стиле, оказывает влияние на него, зависит от общественных условий, определивших данный стиль.

явлении, в образах. Следовательно, анализ этих сторон деятельности класса должен проходить через образ, в нем обнаруживается специфичность класса, а не помимо него, не самостоятельно, а опосредствовано.

VI

Стиль как логика образов

Стержневые образы являются логическим развитием классового бытия, как многообразия его сторон, проявленных в образах, следовательно, как система данных в образе общественных, этических, эстетических, эмоциональных, волевых и т. п. категорий. Следовательно, характеристику стержневых образов мы можем получить, только анализируя данное в них мировоззрение, мироощущение, быт, эстетику, эмоцию и т. п., и сможем вскрыть социальный эквивалент только тогда, когда мы знаем, что это — реальные стороны классового бытия, классовой действительности, которая и отчуждена в образах, следовательно, идеологию, политику данного класса в определенный период как стороны его материального бытия, материальной деятельности.

Однако состав стиля не исчерпывается его стержневыми образами. Класс в своем настоящем никогда не есть нечто самодовлеющее и всегда себе равное. Та специфичность, которая характеризует данный класс в определенную историческую эпоху — и, следовательно, проявляется в стиле,— возникает лишь на основе отрицания этой характерностью чего-то противопоставленного, отрицания чего-то бывшего, неудовлетворенности настоящим или будущим. Специфичность классового бытия на данном историческом этапе выявляется как противопоставление чему-то в классовом бытии, что не специфично, что отрицается. Только через отрицание не характеризующего данный

этап, возникает характерное для него. Так же возникает и специфика стержневого образа, его центральное существование. Ведь если какой-либо класс проявляет себя в данный период в стиле, в стержневом его образе, то делает он это, отрицая, противопоставляясь не стержневому для данного этапа. Класс никогда не является только настоящим, он всегда есть отрицание прошлого, которое еще не устранено, и преддверие будущего, которое еще не наступило. В стержневом образе дано то, что проявляет данный класс как специфичность данного этапа. Как в реальной действительности класса даны его многообразие и борьба его сторон (бывшего, будущего, настоящего), в результате которой выступает данная сторона как специфическая, характеризующая стиль, так и в стиле даны не только стержневые образы, но и образы основные — противополагаемые, отрицаемые. Противополагаясь этим образам, вырастают специфичность стержневого образа.

Эти основные образы являются сторонами классового бытия, но не в плане определенности различного рода его деятельности и признаков, характеризующих специфическую сторону класса, проявляющуюся в данном стиле, а в плане различного бытия класса, дифeренцированности самого класса, — не рода проявлений, а бытия класса, а отсюда — и рода проявлений различного диференцированного бытия. Общее, что об'единяет и на основе чего разграничиваются стержневые образы,— это основная, характерная для данного периода специфичность классового бытия. Но общее существует не только в стержневых образах, но и между образами стержневыми и основными, но это общее уже не в основном признаке, проявившемся в стиле, а в тех сторонах материального бытия класса, которые показывают конкретность класса. В стержневых — преобладающая тенденция, данная в стиле, в основных — конкретность классовой действительности, в противопоставлении которой возникает эта тенденция.

Так, в стиле Горького образы «беспокойного человека» сопровождаются образами двойников (как Тихон Павлович — «Тоска»), бессильных и безвольных,— тех сторон класса, которые налицо в нем, но не выступают как решающие для данного этапа, а выступают как отрицание, в противопоставлении которому вырастает образ беспокойного человека. Последний окружен образами сильных и вольных, преодолевающих беспокойство, вырывающихся из него. Если образы двойников характеризуют прошлое класса в настоящем, то последние являют попытку проникновения в будущее — стремление к нему. Каждая из сторон класса проявляется как его социальная группа. На этой базе снова возможно расщепление основных образов, так как каждая сторона может осуществляться в неограниченном разнообразии проявлений: в области бытовой, эстетической, этической, философской, эмоциональной и т. д.

Далее, каждый класс проявляется как класс в противоположении другому классу, в противопоставлении ему, т. е. в системе производственных отношений, стороной которых и является данный класс.

Таким образом, мы получаем основание для возможности новой категории образов. Если в стержневых и основных образах дан класс в противопоставлении своих сторон, то в этой новой категории образов дан класс в противопоставлении его другим классам данного конкретного общественного бытия.

Воспроизведение в образе возможно как воспроизведение классовым суб'ектом другого класса и других явлений, которым он себя противопоставляет, которые ему себя противопоставляют.

Только мышление, не исходящее из принципов диалектического материализма, способно отрицать возможность воспроизводить классовым суб'ектом другие классы. Классы — не монады без окон и дверей, не сообщающиеся, абсолютно недоступные познанию. Противоречия классов и

самая классовая борьба возможны благодаря противоположности классов, в единой производственной системе данной общественной формации. Там, где нет общности, единства, невозможно никакое противоречие, ибо противополагаемые классы были бы «безразличны, «равнодушны» друг к другу.

Общее стержневых и основных образов есть их единство в конкретности класса, единство различных социальных групп класса. Общее стержневых, основных и противоположных образов другого класса есть единство общественного принципа, сторонами и носителями которого являются классы данного общества, единство противоположных классов внутри общественной формации. Именно на основе этой общности возможно об'единение образов в стиле в систему образов, а на основе противоречий классов возможно их противопоставление.

Естественно, что образы другого класса не однозначны с образами воспроизводящего действительность класса. Пролетариат не представляет в образах буржуазию так, как она сама себя представляет. Если бы это было не так, мы должны были бы признать отсутствие классового сознания и классовых разграничений. Конечно, образы крестьян, данные Толстым, это не то, что образы крестьян, данные крестьянским художником. Это не только индивидуальные отличия различных крестьян —здесь дан момент социальных разграничений. Но это еще не решение проблемы, а лишь постановка ее. Все же в произведениях Толстого в образах крестьян мы имеем нечто отличное от образов дворян. Автор, характеризуя эти образы в своих ремарках, в характеристике психологии, иногда быта и т. д. всегда дает какие-то реальные данные. Нельзя отрицать этих указаний как реальных, характеризующих образ. Если бы они не были реальными, не было бы никакой проблемы, ибо эти образы ничем абсолютно не отличались бы от стержневых образов. Тогда все образы были бы стерж-

невыми. У нас нет основания не доверять нашему восприятию этих образов, но у нас есть еще менее оснований и относиться к ним некритически. Поэтому в образах и отношениях другого класса, воспроизводимых классом-суб'ектом, мы всегда можем вскрыть историческую и классовую относительность этого воспроизведения. Следовательно, этим не отрицается ни возможность об'ективного воспроизведения в образе другого класса, ни возможность истинности этого воспроизведения. Этим лишь устанавливается, что движение к истинному познанию всегда составляется из относительных ступеней этого познания, т. е. об'ективная истинность образа есть его относительная, а не абсолютная истина.

Платон Каратаев — отрицание Безухова, но он — отрицание потому, что у них есть общее — то, что они две стороны одних и тех же общественных отношений, на одном полюсе которых—Безухов, на другом—Каратаев. В Каратаеве, как индивидуальном представителе крестьян, Безухов отчуждает одну свою сторону, хотя в крестьянстве есть и не Каратаевы, но Каратаев держит всю систему дворянского строя. Крестьянин Глеба Успенского уже отрицает этот строй и, следовательно, не характерен для этой системы отношений и в воспроизведении доминирующего класса дворянства. Он реален в свете класса, отрицающего дворянскую действительность.

Анализируя стержневые и основные образы в их противоположении образам другого класса, мы устанавливаем единство их социальной базы и устанавливаем их расхождения на основе этого единства, их противоречия и тем самым вскрываем относительность этого единства, ограниченность классового сознания. Основная задача анализа и состоит в том, чтобы показать ступень этого художественного сознания, степень его об'ективности, определенную положением данного класса в системе производственных отношений.

Наивно-реалистическая критика, наблюдая введение в стиль образов иного класса, сразу же заявляет о переломе, «перевоплощении» и т. п. Она представляет себе автора свободно порхающим с одного класса на другой. Этим она освобождает личность автора, но порабощает действительность. Перелом подобного рода в стиле, конечно, происходит, но возможен как проявление единой линии, и он возможен тогда, когда сама социальная действительность, породившая данный стиль, предоставляет и составляет этот переход. Другими словами, этот перелом стиля, который может быть в отдельном случае и случайным, выступает как обусловленный необходимым ходом действительности.

Итак, какие методологические основания дают нам право устанавливать единство образов в стиле, их связи и вместе с тем их различие и противоположение — разветвление образов? Иначе — каковы в итоге методологические предпосылки анализа логики образов?

Логика образов выступает как отражение социальной действительности. Она дана как противопоставление их друг другу, как конфликт образов. Без этого противопоставления, без конфликта невозможно художественное произведение, невозможна сама система, невозможна ее логика, невозможно развитие сюжета. Образы, не противополагаемые друг другу, не дают основания для повествования, которое всегда основано на противопоставлении образов. В художественном произведении всегда налицо столкновение характеров или противоречия внутри самого характера, или противоречие характера с другими компонентами произведения. Только отличая себя от других образов и компонентов, образ развивается в стиле как характер.

В стержневых образах это противопоставление выступает как различие, различие деятельностей, индивидуальных людей, их характеров и интересов, привычек, навыков, убеждений и т. п.

Между стержневыми и основными образами выступает противопоставление как противоположность, т. е. имеет более широкую и более глубокую базу; здесь—противопоставление различно направленных тенденций, находящихся в данном классе.

Между стержневыми и основными образами — с одной стороны, и образами другого класса — с другой, это противопоставление выступает как противоречие, имеющее более широкую базу: здесь противопоставлены друг другу различные классовые тенденции на базе данного общества.

Таким образом, рассматривая образы-характеры, мы обнаруживаем их разветвленную систему, которая является образным отчуждением социальной действительности. Во всей системе образов-характеров в их логике мы вскрываем логику социальной действительности. Конечно, каждый образ индивидуален, содержит только ему присущие черты, но это индивидуальное образа есть носитель общего, это — количественные различения в пределах обобщенных качественных категорий. Как и в действительности, каждый человек индивидуален и не похож на другого, но индивидуальные люди представляют класс, индивидуальные классы представляют определенное общество.

Итак, стержневой характер есть образ осознающего себя класса. Логика образов есть логика самой социальной действительности, в которой дано бытие класса. В отдельно взятом характере дано общественное отношение — как неразвернутое; в логике характеров оно дано как развернутое, движущееся, выявляющееся. Но по существу одно тесно связано с другим. Единый образ познается и проявляется через свои различия, противополагаясь и выделяясь, отрицая себя и тем восстанавливая свою специфичность. Образ Ильи Лунева (Горький — «Трое») постольку выделяется и есть образ, поскольку он противополагает себя образам Якова, Павла, образам быта и т. п.

Так, образ есть отчуждение социальной действительности не только как отдельный образ, отчуждающий данное социальное бытие, но и как система образов, отчуждающая различные стороны изменчивого бытия.

Разумеется, указывая на эти три категории образов, мы вовсе не имеем в виду ограничить исследование рамками этих категорий или догматически устанавливать наличие всех этих категорий в каждом конкретном стиле. Мы только останавливаемся на трех моментах, наиболее интересных методологически. Конкретное исследование того или иного стиля, как и более детальный анализ в плане теоретическом, могут дать ряд новых категорий и моментов или расчленений, указанных нами.

Мы имеем в виду лишь установить, какие методологические принципы дают основание для рассмотрения системы образов как единой системы, включающей в себя в то же время разветвленную систему образов, противополагаемых друг другу.

Конкретный анализ определенного стиля, как и теоретическое обобщение многих стилей, вообще должны учитывать богатое разнообразие образов, их разветвленность, установить случайное в стиле и существенное, раскрыть все это, охватить всю конкретность стиля. Но сделать это можно только, руководясь общими принципами, установить которые и имеет в виду данная статья.

VII

Стиль как композиционный принцип

Мы рассмотрели стиль как систему образов-характеров и наметили методологические основания их внутренней логики. Этот анализ является основным, ибо в нем социальная психология и идеология класса выражаются в наиболее обобщенных признаках. Но он не является исчерпывающим.

Дальнейший анализ должен раскрыть место в стиле — ряда других образов.

Изучая стиль, мы должны анализировать вводные компоненты, которые как-то даны в общей системе произведения и выступают в стиле как носители особой функции. Таковы характеристики природы (пейзаж), характеристики мира вещей, авторские отступления и введения в виде ли характеристики действующих лиц (портрет), или этических, философских, публицистических, лирических отступлений, или характеристика быта (жанр) и т. п.

Когда мы анализируем социальное содержание образов действующих лиц, разумеется, мы можем делать это только на основе так же и этих вводных компонентов, как и на основе анализа словесной системы. Данное нами разграничение есть лишь указание на своеобразие функций вводных компонентов, и поэтому мы единое произведения, единое стиля в целях анализа рассматривали в составных его частях.

Наивно-реалистическая критика или игнорировала определенные компоненты, как несущественные, или рассматривала их не в системе образов, не в связи с закономерностью стиля, а самостоятельно — как авторское credo, авторское мировоззрение. Как будто бы это авторское мировоззрение не дано в самих образах и как будто бы всегда и всякий вводный компонент может быть с достоверностью отнесен к мировоззрению автора, а не к функции того или иного образа. Эта критика совершенно некритически отождествляет высказывания героев с высказываниями автора, а различного рода отступления принимает за чистую монету авторского мировоззрения. Между тем, в стиле эти вводные компоненты так или иначе развертывают образы, служат развертыванию сюжета и могут быть поняты только как характеризующие образ и основной конфликт, данный в стиле. В этих отступлениях авторское credo не дано непосредственно, а дано в соотнесении к

образу, к той специфической системе, в которую они включены. Поэтому этические, публицистические и т. п. отступления, как и пейзаж, жанр, портрет, могут быть поняты нами не в простом соотнесении к тому, что думает обо всем этом автор, не в соотнесении к тому, чьи это идеи, откуда взяты эти изображения, каковы их реальные прообразы, т. е. не непосредственно, а в соотнесении к системе образов и через нее к социальному бытию класса. Только таким образом потребность рассмотрения художественной литературы как специфичной области будет удовлетворена, а критика будет избавлена от ошибочного приписывания автору того, что в действительности не всегда полностью выражает, а нередко и вовсе не выражает его credo.

Во вводных компонентах налицо те же элементы, та же основная тенденция, что и в образах действующих лиц. Отличие их в том, что та психология и идеология класса, которая дана в образах как их внутреннее содержание, здесь дана как внешнее, выведенное за пределы самого образа, но непосредственно об'единенное с ним, характеризующее его.

Уже самые образы действующих лиц возникают в их специфичности не только в противопоставлении и единстве их, но и в противоречии и единстве их с «об'ективным миром», общественными отношениями, бытом, природой, теми или другими социальными, психологическими, идеологическими фактами, данными в стиле. Но там это дано в высказываниях действующих лиц, в композиционном плане это дано как быт, пейзаж, те или иные идеологические отступления, введения и т. п. Образы действующих лиц выступают перед нами как специфические потому, что они даны в определенной системе вводных компонентов — пейзажа, быта, рассуждений автора. Они дают полноту специфичности образов действующих лиц. Так, образов Облонского, Левина мы не поймем полностью, если отнимем вводные компоненты: описания барской усадьбы, описания свет-

ского быта, усадебного пейзажа и т. д. Образы Левина и Облонского повисли бы в пространстве без своего реального дополнения. Их реальность создана здесь не только тем, что это — реальность их психологии, данной в других проявлениях, но и тем, что это реальность их об'ективного существования в действительности. Связь образов Левина, Вронского и вводных компонентов есть выражение реальной связи элементов, данных в материальной действительности. Если бы они были даны в системе иных компонентов, под знаком иной реальности,— мы почувствовали бы неистинность, нереальность самих образов. Стиль предстал бы нам не как закономерная система, а как механическая смесь, но тогда он не выражал бы полноты реальности, был бы не типичным, а зависимым от случайных явлений.

В анализе стиля важно установить не только то, что введено, но к а к о е это что, каково его качество, каков социальный знак вводных компонентов. Анализируя вводные компоненты, мы должны вскрыть их общий признак, их общую качественную характеристику, доминанту, благодаря которой они введены в стиль не только как случайное, несущественное, но и как включенное в определенную систему. Ибо это есть какое-то образное представление об определенном быте, природе, бытовых элементах и т. д. Наличие определенных представлений о быте, природе, наличие определенных идей в авторских введениях, конечно, предполагает их наличие в действительности, восприятие их из нее или непосредственно или через влияния. Но своеобразие воспроизведения их в стиле, качественные их признаки зависят от той общей причины общественных отношений, создающих это своеобразие, как и своеобразие образов действующих лиц.

Так, существуют стили, где нет бытовых моментов в развитом виде, или где нет пейзажа, идеологических отступлений и т. п. Это об'ясняется не тем, что в действительности класса нет этих явлений. Они могут быть налицо

в опыте, в действительности, и не быть воспроизведенными в стиле. Основной смысл введения этих компонентов нужно искать в том, насколько эти моменты характеризуют социальную психологию действующих лиц, насколько бытие, определившее данный стиль, требует дополнения в стиле как бытовых компонентов, так и пейзажа и др. вводных компонентов или как моментов, реализующих образы, как быт и пейзаж Толстого, или моментов, являющихся противоположением данному бытию, отчуждением одной из сторон бытия как идеальной. Материалом этого отчуждения может быть легенда, как вводный компонент — природа (как у Горького) и т. д.

Но являются ли те или иные компоненты противоположением действительности или ее более или менее верным воспроизведением — они всегда связаны с системой образов. Мир восприятия и воспроизведения образов соответствует определенным этапам исторического бытия. Ибо эти компоненты включаются в то общее, в котором они являются в поле данного стиля, как его характерный признак. Это общее есть принцип общественного сознания, созданный данными производственными отношениями, но проявляющийся уже не как социальная психология действующих лиц, а как социально-психологическое наполнение вводных компонентов. Угол воспроизведения и качество этих компонентов соответствуют качеству социальной психологии действующих лиц, ибо они порождены одним и тем же материальным бытием, являются его отчуждением в различных категориях. (Так, у Горького жанр в плане антибытовом, пейзаж как выход из быта в силу и вольность природы, песня как оформление стремлений к выходу из гнета действительности «чужими словами» и т. д., данные на основе общего принципа социального бытия, обусловившего творчество Горького.)

Дальнейший этап анализа — это рассмотрение метода введения компонентов в систему, то, что можно назвать

композиционным принципом стиля. Вводные компоненты, как и образы, даны нам в системе связей, отношений. В логике образов действующих лиц мы рассматривали их развитие, возможность их единства и расщепления в отношении друг к другу. Здесь мы рассматриваем логику стиля более полно, в большей конкретности. Мы рассматриваем метод введения компонентов в их соотношении к образам.

Композиционный принцип в стиле связан со всей его системой. В чем эта связь заключается?

Анализируя принцип введения компонентов, мы не можем рассматривать его как нечто абсолютно внешнее и чуждое системе образов.

Композиция в плане социальном есть тот же принцип, который дан нам в стержневом образе, но там он дан как предмет, здесь—как отношение предметов, он тот же, что и в социально-психологическом наполнении вводных компонентов, но там мы берем его как предмет, здесь—как отношение предметов. Но как предмет ничто вне системы отношений и связан с ней, так и сами отношения материализуются, об'ективируются в предмете. Как природа, быт, так и мораль, эстетика, политика и т. д. могут быть тем материалом, который входит в поле стиля. Качество этого материала, его социальный знак есть вместе с тем и содержание психологии и идеологии образов, но вынесенное в качестве вводного компонента. То, что они введены в стиль, это свидетельствует об их наличии в действительности класса; то, в каком качестве они введены, определяется общественным положением этого класса. Вводные компоненты связаны с социальным содержанием стержневых образов потому, что они такие же отчуждения того же бытия, которые даны и в стержневых образах.

Вводные компоненты вводятся в стиль в соответствии с тем, как они даны в действительности, на основе ее принципов. (Сошлюсь здесь, как на пример, на анализ В. Ф. Пере-

верзевым композиции стиля Гоголя в связи с системой общественных отношений мелкопоместного дворянства.)

Тот принцип, благодаря которому определенные явления — быт, природа, публицистика, философия — входят в реальную жизнь класса, своеобразно проявляется в методе введения образных представлений об этих явлениях в стиль, т. е. отношения данного класса к природе, быту, философии и т. д., их место в реальной жизни класса проявляются как отношение вводных компонентов, их место в стиле. Следовательно композиционный принцип стиля может быть понят в связи с тем, каков принцип введения определенных явлений в действительность класса, обусловленный своеобразием общественных отношений.

Противопоставление и сопоставление образа личности образам быта, природы, внешнего окружения и т. д. есть то противопоставление и сопоставление, которое возникает у определенного класса на основе его общественного бытия. Это есть общественное отношение, выраженное как отношение к быту, как отношение к природе, как определенное отношение к фактам материального и идейного мира. Принцип внесения в стиль вводных компонентов, как и принцип развертывания образов-характеров, есть специфическое проявление введения этих элементов, их реальных прообразов в систему общественной деятельности класса.

Исходя из этих основных принципов, характер компонентов и характер композиции мы поймем в связи с системой стиля, а через нее об'ясним из общественного бытия класса.

Так, моралистические отступления Толстого, как и его фаталистическая теория, данные в «Войне и мире» и «Анне Карениной», как и его разоблачение светской жизни, изложенные в качестве вводных компонентов и вводных глав, являются тем же, что дано в образах Безухова и Левина. Социальная доминанта образа Левина та же, что и доминанта всех вводных компонентов. Их социально-психологи-

ческий характер один: это логика единых образов, продиктованная бытием класса. Характер их введения в произведение, как и вообще характер композиции, продиктованы их местом в действительной жизни класса, их отношением к действительности, данным под углом дворянской экономической действительности, обусловившей значение этих элементов в самой реальной жизни. Все это нельзя понимать наивно-реалистически, как простой снимок с фактов действительности, а как художественное обобщение, следовательно как принцип осознания данной действительности определенным классом на данном этапе.

VIII

Стиль как сюжет

Во всем предыдущем анализе мы рассматривали образы под углом их характерности, их логики и композиционного принципа, об'единяющего их. Но мы не рассматривали того, как даны эти образы как деятельность, т. е. образы, данные в системе отдельных мотивов и в сюжете произведений. Мотив есть простейший элемент деятельности, данный как проявление в образе деятельности класса. Как различна конкретная деятельность, как различны ее простейшие элементы, так различны и их отражения в образах.

Система образов дана в стиле не только в их описательной характеристике, в их связи с вводными компонентами, но и как определенное поведение, деятельность героев и как мотивы этой деятельности.

В художественных произведениях, в стиле даны какая-то основная направленность деятельности героев и какие-то мотивы этой деятельности, система которых и проявляется как сюжет произведения.

В стиле всегда налицо конфликт, противопоставление различно-направленных действий, противоречие, разделяющееся в развитии произведения, стиля.

Основной конфликт, основное противоречие различно направленных действий и образует сюжет произведения, а простейшие составные части, из которых складывается основное направление деятельности, суть мотивы, как моменты сюжета. Так, сюжет в стиле Горького строится на различных вариациях основного конфликта — действительности и сил, ее нарушающих. Этот конфликт проявляется в ряде вариантов противопоставлений будней жизни и мечты, ужей, рожденных ползать, и соколов, рожденных летать, будничных людей и героев, людей вольных и людей порабощенных, сильных, способных нарушать обыденные нормы, и подчиненных этим нормам, бессильных и т. п. Все это, являясь выражением основного конфликта, становится сюжетом различных произведений Горького. Решение этого конфликта дано у Горького в направлении сил, нарушающих действительность.

В стиле Толстого конфликт дан как противопоставление воли разумно-действующей личности и фатально, предопределенно, роковым образом складывающихся событий жизни. Этот конфликт варьируется в свою очередь как противопоставление естественной опрощенности и культурной усложненности, пассивизма, непротивления ходу событий и тенденций разумно руководить ими, воли и безволия и т. п. Этот конфликт всем ходом развертывания стиля решается в направлении опрощенности, непротивления, пассивизма.

В стиле Тургенева — основной конфликт развертывается как противопоставление рефлектирующих, но бездействующих Гамлетом действующим Дон-Кихотом. Этот конфликт действия и бездействия снова получает различные варианты в сюжетах ряда произведений. В стиле Тургенева он решается в направлении бездейственных Гамлетов.

Сюжет, понимаемый как основной конфликт различно направленных деятельностей,— всегда налицо в произведе-

нии — в стиле, без этого противопоставления стиль невозможен. Ибо образы, не противопоставленные друг другу, бездейственны, они не дают предпосылок развертыванию произведения — сюжету. Это противопоставление, конфликт может быть противопоставлением образов действующих лиц — но он может быть и противопоставлением других компонентов стиля. Таков конфликт освобождающей природы и душных городов, легенды, мечты и реальной жизни, как это часто наблюдается в лирических произведениях.

В какой же связи находятся этот основной конфликт и его вариации с системой образов действующих лиц?

Этот конфликт, данный в сюжете, есть существенно то же противоречие, которое существует и в стержневом образе и во всей системе образов.

Стержневой образ сам в себе заключает внутреннее противоречие каких-то своих сторон, без этого он не может быть развернут.

Так в Коновалове мы имеем противопоставление вольности и бессилия, в Безухове — конфликт начала разумного, волевого и пассивизма, в Рудине — конфликт гамлетизма и дон-кихотства.

Разумеется, в ряде произведений мы можем иметь резко противопоставленные друг другу стороны конфликта, как противопоставление действующих лиц. Но это противопоставление не исключает единства самого конфликта для стержневого образа, а предполагает его. Этот конфликт может быть понят из своего единства в стержневом образе, хотя бы этот последний не был развернут достаточно полно в данном отдельном произведении.

В плане социологического анализа этот основной конфликт может быть понят как отражение специфического конфликта, данного в социальной действительности класса. Основное противоречие в социальной практике класса отчуждается как конфликт, данный в образах — в стиле.

С этой точки зрения мы поймем, что основной конфликт, данный в образе «беспокойного» человека у Горького, и конфликт действительности и сил, ее нарушающих, есть своеобразное проявление конфликта, данного в самой действительности мелкой буржуазии, диференцирующейся под влиянием капиталистического развития, пытающейся вырваться из угнетающих рамок действительности в сторону преодоления ее, поисков сил, нарушающих действительность. Мы поймем, что конфликт разумного начала и пассивизма у Безухова и в сюжете стиля Толстого есть выражение конфликта крупного дворянства в период все большей и большей потери им своей главенствующей роли под напором новых общественных отношений.

Конфликт гамлетизма и дон-кихотства у Рудина и как сюжетный стержень стиля Тургенева мы поймем как основную проблему деятельности либерального среднего дворянства, неспособного действовать, но вынужденного к этому ходом развивающихся общественных отношений определенного периода.

Таким образом, мы поймем также и пути разрешения в сюжете конфликта как выявления того пути, в котором развивается деятельность класса. Следовательно, поймем обусловленность этого процесса, как и обусловленность его выражения в сюжете. Материалом для выражения этого конфликта могут быть все стороны различной деятельности класса.

Как деятельность класса проявляется в направлении бытовом, публицистическом, философском, моральном, правовом, эстетическом и т. д., так и конфликт может быть построен в плоскости какого-либо противопоставления различных философских, эстетических воззрений и деятельностей. Но от этого основной конфликт не перестает быть своеобразным и опосредствованным проявлением конфликта материальной действительности. Это предполагает также, что

все эти стороны даны в стиле в специфическом выражении, в системе образов и их противоположении.

Такое понимание метода изучения сюжета освобождает критику от плоского и пошлого пересказа сюжета своими словами, прежде всего приводящего к тому, что хорошо сказанное художником, плохо и бесцветно передается критиком и при том с весьма сомнительной приближенностью.

Этот взгляд освобождает критику также от бесплодных и ненаучных поисков вечных законов сюжетосложения,— поисков, увенчивающихся сомнительной ценности выводами о том, что один сюжет не походит на другой, и это потому, что природа искусства — создавать всегда новые отталкивающиеся от старых сюжеты.

Если с этой точки зрения мы подойдем к анализу мотивов, как моментов сюжета, они также предстанут нам, как своеобразное проявление элементов деятельности, данной в реальной действительности класса.

Отдельные мотивы являются в произведении каким-то отчуждением деятельности людей в реальной жизни. Самый фантастический мотив, как и самый фантастический сюжет, во всем своем противопоставлении реальной жизни все же основаны на ней, выражают какую-то ее сторону, хотя и «в отношениях, поставленных на голову» [9]. Даже когда это

---

[9] Здесь мы должны привести мысль Маркса и Энгельса, имеющую значение не только для этого этапа анализа, но и для предыдущих и последующих. «Общественное расчленение и государства возникают постоянно из жизненного процесса определенных индивидуумов, но индивидуумов не таких, какими они могут являться в собственном или чужом представлении, а таких, каковы они суть в действительности, т. е. как они действуют, материально производят и, следовательно, оказываются деятельными при определенных материальных, не зависящих от их воли предпосылках и условиях. Представления, составляемые себе этими индивидуумами, суть представления либо насчет их отношения к природе, либо насчет их отношений друг к другу, либо насчет собственных свойств. Ясно, что во всех этих случаях эти представления

облекается в заимствованные сюжеты и мотивы — в том, какие мотивы и сюжеты заимствованы, в какой функции они применены, мы всегда можем вскрыть материальную действительность определенного класса [10]. Так, под оболочкой мотивов, данных в «Песне о соколе» у Горького, мы вскрываем те же основные мотивы и те же конфликты, какие даны в «реалистических» рассказах [11].

Основные мотивы, как и сюжеты, будут ли это мотивы бытового, идеологического или политического происхождения, по своему содержанию выражают своеобразно мотивы деятельности реальных индивидуумов. Если основной мотив деятельности класса, проявившейся в данном стиле, будет бытовым, то и в стиле он выступит как основной. Образы будут связываться, вступать в конфликты именно на основе этих мотивов (напр., родства, любви и т. п.). Если в данной действительности выступает на первый план моральная сторона, или правовая в решении реальных конфликтов дей-

---

являются реальным или иллюзорным сознательным выражением их реальных отношений и деятельности, их производства, их сношений, их общественной и политической практики. Противоположное допущение возможно лишь в том случае, если предположить, кроме духа реальных, материально обусловленных индивидуумов, еще какой-то иной дух. Если сознательное выражение реальных отношений этих индивидуумов иллюзорно, если в своих представлениях они ставят свою действительность на голову, то это, в свою очередь, является следствием их ограниченного материального способа деятельности и вытекающих отсюда общественных отношений» —Маркс и Энгельс о Л. Фейербахе—Архив, т. I (стр. 215).

10 «У меня почти все чужое или по поводу чужого, и все одинаково мое» (Жуковский).

11 А. Н. Веселовский в решении проблемы сюжета, как и вообще в построении своей исторической поэтики, устанавливая сходство различных сюжетов, мотивов и т. п., устанавливая возможность их сведѐния к элементарным исходным схемам, не развил идеи изменения, перехода многообразия этих явлений в зависимости от социальных условий; в этом—один из пороков сравнительно-исторического метода.

ствительности, то и в стиле эти мотивы будут выступать как основные. Разумеется, что в одном и том же стиле мотивы (как и сюжеты) могут быть самого различного содержания (хотя всегда выступает какой-то основной, решающий), как разнообразно содержание деятельности общественных людей. Важно установить, что разнообразное содержание, наполнение этих мотивов может быть об'яснено из социальной действительности.

Если в пролетарской литературе периода гражданской войны и вообще периода революции выступают на первый план политические мотивы, то это вовсе не просто прихоть того или другого автора, а отчуждение реальной действительности пролетариата, решающего в политической борьбе, в гражданской войне основные вопросы своей реальной жизни.

Также происхождение военных мотивов Толстого не будет понятным без анализа именно этой стороны дворянства в период Толстого. Мотивы морального и правового порядка, напр., Werfel «Abituriententag» также могут быть поняты как проявления того, что немецкая мелкая буржуазия военного и послевоенного периода в абстрактных нормах права, справедливости и несправедливости пытается решать свои жизненные проблемы (см. того же автора «Не убийца, а убитый виновен»).

Взаимоотношения конфликта, данного в стержневом образе, и конфликта, данного в мотивах и сюжете, есть взаимоотношения внутреннего и внешнего, имеющих существенное единое содержание.

Внутренний конфликт личности проявляется как конфликт образов. Этот конфликт соотношения и противопоставления может проявляться, естественно, не только как конфликт действующих лиц, но и соотношение действующих лиц и об'ектных компонентов, быт, пейзаж и т. д. Внутренняя сторона характеров здесь дана как их деятель-

ность, отношение к быту, природе и т. д. (мотив вольной природы и душных городов у Пушкина, Лермонтова, Горького и др.).

Следовательно, в системе мотивов и в сюжете мы имеем отчуждение реальной деятельности людей, реальных конфликтов внутри класса, в его отношении к другим классам и об'ективному миру.

Как различны основания конфликтов, данных в реальной действительности, так различны они и в мотивах и сюжетах. Но конфликты реальной классовой действительности (бытового, этического, эстетического и т. п. характера по своему материалу) есть проявление различных сторон его единой деятельности и его основного конфликта, данного в производственной основе классового бытия. Поэтому-то и возможно сведение различного рода мотивов к их общему признаку и знаку, сюжетов к их общему типу, различным проявлением которого и являются различные сюжеты в одном и том же стиле.

IX

Стиль как словесная система

Обратимся теперь к последнему вопросу — это методологическое значение анализа словесной системы. Переход к анализу слова и словесной системы не есть простой переход к анализу формы. Ибо рассмотрение других компонентов стиля также дано было и как форма и как содержание. Композиция произведений также есть их форма, но форма значимая, содержащая,— в композиции также дано социальное содержание образов и их логики. С другой стороны, самое слово не есть только форма, оно также единство своей формы и содержания. Ибо оно — значимое слово, содержательная форма, поэтому слово и словесную систему нельзя изучать только как форму, их нужно изучать и как

содержание [12]. Переход от анализа образов-характеров и мотивов к анализу слова есть, по существу, переход к наиболее мелким элементам, компонентам стиля, которые также передают специфику стержневых образов и их расщепление.

Отношения слов, синтаксис не есть лишь форма. Это значимая форма, передающая определенный смысловой состав. Не только потому, что отдельное слово в своем смысловом значении зависит от синтаксической связи и дано только в отношениях, но и потому, что отношения слов, их порядок выражают какое-то общее, какое-то значение, которое создается уже не отдельным словом и даже не суммой слов, а самим строем речи, отношениями слов.

Хотя и в анализе образов и в анализе композиции, как и в анализе слов и построения речи, мы имеем одно и то же — стиль, его закономерность, как единство формы и содержания, имея дело все время с одним и тем же материалом, мы, тем не менее, получаем новые формы и новые значения. Конечно, рассматривая образы и композицию, мы имеем дело со словесной системой, как единством формы и содержания, но взятом в более обобщенных категориях. Здесь же мы приступаем к анализу более мелких и более конкретных единиц. Если бы этот анализ более мелких единиц стиля не давал нам ничего нового ни в отношении формы, ни в отношении содержания, он был бы просто не нужен и вызывался педантизмом исследователя. Но дело в том, что всякое привлечение в анализ детальных единиц есть всегда проникновение от общего к более конкретному, введение конкретности, изучение проявления общего в более конкретных и частных единицах.

---

[12] Характер каждой данной сцены, каждого данного художественного произведения выражается именно «в отдельных словах», вернее—«в соотношениях отдельных слов» (Плеханов, т. XXIV, стр. 281).

Именно потому, что анализ словесной системы не заключает в себе ничего совершенно и принципиально иного, чем образы, что словесная система включена в единую закономерность, этот анализ не является анализом основным, решающим для поэзии, только и нужным литературоведению в силу специфичности его об'екта (как предполагают формалисты). Но так как этот анализ дает конкретность и, следовательно, закономерность в мельчайших единицах, проявление общего в самых частных и частичных категориях, этот анализ необходим, если исследователь пытается проследить всю полноту и конкретность стиля как своеобразного проявления социальной действительности.

Анализ основных и обобщающих категорий дает возможность вскрыть закономерность, но один анализ частичных и частных категорий может ввести в заблуждение. Ибо только через более общие категории мы полнее раскрываем и их моменты, детали их бытия, все специфические виды, в которых существует единая закономерность. Анализ речевой структуры не самодовлеющая, а подчиненная стадия исследования.

Слово есть момент образа. Из слов как моментов составляется единое — образ, отношения слов внутри синтаксического целого, синтаксический строй поэтической речи есть отношение моментов образа. Образ включает, следовательно, слова как свои моменты и отношения этих слов, и в этом он существует, как образ.

Это положение дает возможность для многих методологических выводов. Анализ речевой структуры возможен, во-первых, со стороны определения состава элементов речи, во-вторых, со стороны их композиции, строя, синтаксиса.

Как в поле опыта писателя могут входить самые разнообразные об'екты действительности, так в его речь могут входить самые различные обозначения об'ектов — их существа, качеств, действия и отношений. Анализ языка поэтому, опирающийся на некритическую характеристику

словаря писателя, исходящий из голых количественных принципов, не может ни к чему привести иному, как только к утверждению, что язык писателя в своих конструктивных принципах и элементах есть язык общепринятой речи, что он как-то связан с общими принципами речи или разговорной или поэтической. Но этот вывод неизбежно будет тощим, ибо он раскрывает речь как общее, но не раскрывает еще своеобразие речи в стиле. Здесь только путь к аналогиям, но еще не раскрытие специфичности стиля. Словарный состав творчества писателя, данный суммарно, означает лишь то, что существуют такие-то и такие-то предметы, качества, действия и отношения, носящие такие-то словесные обозначения, т. е. свидетельствуют о том, какие об'екты вошли в поле опыта писателя, в его стиль, но не характеризует того, как и почему они вошли. Для того, чтобы найти в речи ее специфику, надо ее анализировать под углом ее связи с образами, со всем своеобразием стиля. Следовательно, не суммарный беспринципный и обособленный от системы анализ всего словаря, а анализ своеобразия определенных словесных обозначений в стиле, связанных со всем социальным составом стиля, и анализ своеобразия композиции речи, как своеобразно передающей этот социальный состав стиля.

Поскольку мы рассматриваем речь со стороны ее общих качеств, постольку речь по словарному составу, как и композиции, обладает свойствами, присущими не только одному классу, но и данному обществу, нации. В этом плане мы вскрываем лишь то, в чем теряется специфика данного стиля, в чем она включается в общее, а нам нужно изучить ее как особенность в общем.

Для этой последней задачи имеет значение раскрытие тех категорий речи и тех принципов в ее композиции, в которых дается обозначение вещей по-своему, в их соотнесении к специфике стиля.

Мы должны, прежде всего, уловить общий принцип речи, ее характерность. Этот принцип, характерность соотносят словесную систему к тому общему, что об'единяет и проникает и все другие планы стиля, все другие его компоненты.

Уже первое, самое непосредственное наблюдение позволяет отмечать особенность построения речи писателя. Анализ структуры речи должен раскрыть нам то общее, что связывает различные, частичные элементы речи, и раскрыть своеобразие этих частных элементов в их связи с целым, если, конечно, исследователь ставит задачу не простого подсчета, а задачу вскрытия связей и зависимости.

Так, речь Горького характерна своей направленностью, которая достигается повышенной эмоциональностью, введением публицистических оборотов, афоризмов, построением фразы по принципу ослабленной синтаксической связи, употреблением ряда оборотов, выражающих тяготение не столько к тому, чтобы передать события, психологию действующих лиц в повествовании, сколько к тому, чтобы оценить, выявить свое отношение. Это — взволнованная речь, в которой выражается негодование или восхищение писателя.

Речь Толстого рассчитана на аналитическую передачу, повествование глубоко анализированной психологии, деталей быта. В ней строгая логическая связь и стройность в развертывании фразы, тяготение к точности, даже нередко в ущерб выразительности.

Речь Достоевского характеризуется неровностью, порывистостью, нагроможденностью в общем ее построении. В самой речи налицо тяготение передать мир разорванных ощущений, запутанных отношений мятущихся людей.

Этот общий композиционный принцип речи проявляется, естественно, в ряде особенностей, в ряде своеобразных оборотов и категорий. В конкретном анализе стиля они должны быть раскрыты. Естественно, что в этом анализе бу-

дут раскрыты существенные и несущественные, характерные и нехарактерные элементы, ибо речь никогда не есть чистая, характерная речь, в ней всегда есть отклонения от своего основного тона. Но эти отклонения могут быть вскрыты только на основе характерного.

Этот общий тон речи, ее настроенность и построение могут быть поняты лишь в связи с системой образов, ибо всеми своими специфическими качествами они передают специфику образов. Ибо специфика образов приобретает свою конкретную жизнь через специфику словесной системы, специфичность содержания проявляется через специфичность формы [13].

Те особенности, которые даны в образах, как особенности социальной психологии и идеологии, здесь выступают как особенности передающей их специфику словесной системы. В этом плане может быть рассмотрено своеобразие поэтического синтаксиса, структура поэтической фразы, композиция отдельных категорий поэтической речи (параллелизмы, сравнения и т. п.), метод их введения в поэтическую речь.

Рассмотрим теперь принцип раскрытия качества элементов речевой структуры. Конечно, качество этих элементов не дано нам вне их отношений. Это есть лишь разделение анализа, а не раздельное бытие их в действительности. Ни один из элементов, взятый обособленно, не раскрывает специфики явления. Отдельное слово, взятое вне отношений, не дает возможности воспроизвести и обозначить конкретный об'ект действительности. Слово и словесные категории могут менять свои значения, взятые в различной речевой системе, в различных синтаксических отношениях.

---

[13] «Особенности художественного творчества всякой данной эпохи находятся в самой тесной причинной связи с тем общественным настроением, которое в них выражается» (Плеханов, т. XIV, стр. 189).

Эта характерность может проявляться как обозначение, наименование постольку, поскольку каждый предмет, каждое явление может быть различно обозначено с различных сторон, различные стороны могут быть взяты как характерное предмета, и у художника есть выбор, отбор того обозначения, которое специфицирует явление, включает его в стиль. Это—слова-имена, по-своему обозначающие об'екты, вводящие их с определенной своеобразной стороны в состав стиля.

В различного рода определительных категориях мы вскрываем соотнесение об'ектов, их определение со стороны качества.

В каждом стиле определения могут быть самые различные, как различны качества предметов, но там, где есть выбор и отбор, мы находим принцип отбора, принцип соотнесения об'ектов к суб'екту со стороны их качества, входящего как специфическое в поле стиля. Здесь различные качества и стороны образов возводятся в поэтические определения. Определения различны, как различны качества и стороны образов, но они есть функции образов, данные, как простейшие категории речи. Определение может быть бытовое, публицистическое, этическое, эстетическое и т. д., но это всегда своеобразие бытового, публицистического, этического и т. д., данного в образах и определениях, и это своеобразие мы должны вскрыть.

В сравнениях, понимаемых в широком смысле, как сопоставления и противопоставления об'ектов (следовательно, также и различного рода параллелизмы и т. д.), мы обнаруживаем отношение об'ектов и явлений, их связь и их противопоставление, видимое художником. Здесь есть, следовательно, принцип этих отношений и этих связей. В определительных категориях явления соотносятся к суб'екту, в сравнительных в сопоставлениях они относятся друг к другу. Но воспроизведение отношения об'ектов друг к

другу также есть соотношение их к содержанию стиля, следовательно, они выступают существенно, так как их воспринимает определенный социальный суб'ект на основе социальной действительности. Это в той или иной мере те же сопоставления, которые даны в образах, но здесь они выступают в мельчайших единицах.

Далее, мы можем проследить в стиле своеобразие обозначения деятельности, отраженной в стиле, категории «сказуемостности» (А. Пешковский). Различие деятельности, данной в образах, мотивах, и сюжетах, получает свою специфичность в различии характерных обозначений, адэкватных своеобразию этой деятельности. В поэтическом обозначении определения, сравнения «сказуемости» социально-психологические свойства образов даны, как словесные, поэтические категории.

Исходя из этих принципов, могут быть рассмотрены и другие поэтические категории.

Так, троп, как прием изменения основного значения слова, носит функцию выделения определенного об'екта, стремление передать его более ярко, впечатляюще, выделить из других отношений какую-то сторону особенно важную и необходимо вызванную всей логикой стиля. Троп, как и сравнение и определение, есть момент образа, одно из его слагаемых, один из его оттенков, в этом ключ к его связи с образом как части с целым.

Одна из сторон образов возводится в троп — момент перенесения, в существенном вращается в кругу тех перенесений и сопоставлений, которые налицо и в образах.

Не все слова и словесные категории характерны для выявлений стиля. Здесь могут быть «равнодушные» слова и категории. Но в стиле есть основной тон, основная закономерность, по отношению к которой отдельные слова и обороты и выступают как «равнодушные». Именно поэтому анализ словесной системы и должен основываться на выявлении специфических слов и оборотов, характеризующих

стиль (см. анализ языка Гоголя в работе В. Ф. Переверзева— «Творчество Гоголя»).

Стиль характеризуется не всем словарем, а словарем, адэкватным стержневым образам, выражающим их. В конкретном стиле всегда налицо те или другие отклонения от стилевой доминанты. Но во всяком стиле есть слова и обороты, в которых проявляется своеобразие стиля; эти слова наиболее адэкватны образам, наиболее полно их выражают, следовательно, адэкватны социальной действительности, ибо это есть специфика языкового сознания данного социального феномена.

Дальнейшая проблема, возникающая на нашем пути,— это анализ соотношения языка монолога и диалога. Различные герои одного и того же произведения могут обладать им присущей языковой индивидуальностью. Но было бы неверно предполагать, что эта индивидуальность речи в какой-либо степени отрицает общность принципа организации как речи автора, так и речи героев.

Речь героев ведь не выпадает из всей системы, она характеризует стержневые образы, так же как и речь автора. Она содержит свои, только этому герою присущие особенности. Но вместе с тем в ней есть то общее с речью автора, которое позволяет ей не выпадать из стиля, наоборот, дополнять характеристику образов. Как язык автора, так и язык героев по своему принципу организации есть язык, проявляющий социально-психологические особенности класса, данные в стержневом образе. Индивидуализация языка героев, как и различие языка героев и автора, таким образом, могут быть рассматриваемы нами так же, как взаимоотношение стержневых образов в их различном индивидуальном проявлении. Язык иной среды — другого класса, адэкватный другому классовому началу, возможен в произведении, если в нем налицо отображение иного класса. Задача литературоведа, конечно, не в том, чтобы

отрицать возможность такой индивидуализации, также и не в том, чтобы отрицать возможность воспроизведения чуждой речевой струи, а в том, чтобы вскрыть, 1) какая речевая струя основная, 2) что же общего, об'единяющего в этом различии и индивидуализации. Мало констатировать различия, надо вскрыть, чем они об'единены, почему и как эти различия входят в стиль.

Так как образы существуют лишь как словесно-овеществленные, то методологический анализ речи в данном случае покоится на том же принципе, как и анализ образов. Методологический принцип рассмотрения речи в ее связи с системой образов и их логикой, и, следовательно, социальным бытием отчужденным как в образах, так и в речевой системе, как в обобщенных категориях, так и в мельчайших частичных элементах и их отношениях, дает возможность вскрывать стиль, как закономерность, как единство формы и содержания, как внутреннюю логику, обусловленную логикой социальной.

Принцип раскрытия стержневого образа, как видно из предыдущего, есть одновременно принцип раскрытия и всех других компонентов. Это всеобщий принцип.

Таким принципом не может быть, очевидно, количественный момент. Простой подсчет тех или других образов, или определеных приемов, слов и т. д. ничего еще не дает сам по себе, если мы не принимаем во внимание качественную сторону явлений. В стиле писателя могут количественно преобладать образы нестержневые, неадэкватные, приемы неадэкватные стержневым образам. И тем не менее они еще могут быть нестержневыми, хотя количественный признак и предстал бы нам в таком случае, как качество стиля, как его своеобразие. Но причину этого своеобразия мы найдем не в самом количестве, не в самом накоплении, а в тех особенностях социальной действительности, которые вызвали это накопление. Не то, сколько образов таких-

то и таких-то создал автор, определяет его своеобразие, а то, **к а к** он создал, **к а к и е** столько-то и столько образов.

Основной методологический критерий есть критерий сопоставления категорий стиля с действительностью, под углом художественной истинности.

В этой работе мне хотелось раскрыть метод анализа стиля, как метод адэкватный действительному процессу развития.

Исходный пункт анализа — представление о социальной действительности, как активной, действующей. Действительность не только об'ект художественного творчества, но и его суб'ект. Но это только вводный и неизбежно общий анализ. Его дальнейшие ступени — раскрытие смены литературных стилей, проблема конкретного рассмотрения принципов динамики литературы. Эта вторая ступень связана с первой, ибо нельзя понять динамики стилей, не установив общих методологических принципов понимания стиля, как своеобразного социального явления.

Наконец, третья ступень анализа — это проблема соотношения социального основания стиля и его социальной функции, их связь и их расхождение в конкретном историческом процессе.

Таким образом, стиль как закономерность, смена литературных стилей, основание и функция литературного стиля есть три ступени анализа, следующие одна за другой. Методологические принципы раскрытия этих двух последних проблем я надеюсь выполнить в будущем. Мне хотелось бы предупредить некоторых критиков, если таковые окажутся, что если некоторые моменты не учтены в изложении, то это не потому, что они считаются ненужными или несущественными, а лишь по той простой причине, что всему должно быть свое место и свое время.

В данном изложении я избегал привлечения большого количества фактов, ибо это могло бы затруднить восприятие логики анализа, его основной канвы.

Наконец, последнее; все изложенное выше есть лишь указание метода раскрытия социального содержания стиля, но не окончательное и догматическое утверждение непреложных законов всякого стиля. Законы конкретного стиля всегда раскрываются при конкретном анализе. Мной руководило лишь то убеждение, что никакой конкретный анализ не может быть плодотворным без понимания специфичности предмета и общего метода его изучения.

Д. Д. Благой

ПУШКИН НА РУБЕЖЕ ТРИДЦАТЫХ ГОДОВ

(Болдинская осень 1830 г.)

I

«Я в Болдине писал, как давно уже не писал. Вот, что я привез... 2 последние главы Онегина, 8-ую и 9-ую, совсем готовые в печать. Повесть, писанную октавами (стихов 400). Несколько драматических сцен или маленьких трагедий, именно: «Скупой рыцарь», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» и «Д. Жуан». Сверх того написал около 30 мелких стихотворений... Еще не все... написал я прозою 5 повестей...» (письмо Плетневу от 9 дек. 1830 г.)

Таков, даваемый самим поэтом, перечень произведений, написанных им за три месяца пребывания в Болдине. Однако и этот огромный перечень заключает в себе далеко «не все».

В Болдине же Пушкиным начаты «История села Горюхина», «Русалка»; записан и, видимо, переработан ряд народных песен; наконец, написана «пропасть полемических статей», «множество статей о критике, об истории русской литературы и пр.» (письмо Пушкина Дельвигу от 4 ноября 1830 г. и Погодина Шевыреву от апр. 1831 г., см. «Русск. архив» 1882 г., кв. III, стр. 184).

Но сколь ни удивительна количественная плодовитость Пушкина в Болдине, еще более замечательным является необычайное разнообразие болдинского творчества, его исключительная пестрота.

Поэт не только пишет в это время в стихах, в прозе, в драматической форме, но и словно бы пробует все возможные жанры словесного творчества — от тончайшей любовной лирики до ожесточенной полемической статьи, от психологической драмы шекспировских глубин и проникновения до шутливой стихотворной повести, веселой пародии, нарочито уплощенной реалистической новеллы.

Наконец, самым поразительным является даже не столько разнообразие болдинских произведений, сколько наличие в болдинском творчестве совершенно различных элементов содержания и стиля, зачастую не только полярных друг другу, но, казалось бы, с неизбежностью друг друга исключающих.

Между тем элементы эти как-то уживались в творческом сознании поэта. На ряду с романтической балладой о бедном рыцаре, по мистической экзальтированности оставляющей далеко позади себя аналогичные произведения Жуковского, или не уступающей ей по той же мистической настроенности элегией «Для берегов отчизны дальной»,— Пушкин привозит из Болдина такую резко-реалистическую зарисовку «низкой природы», как замечательный и долго смущавший позднейшую критику своим разящим натурализмом отрывок «Румяный критик мой...», который новейшие исследователи справедливо рассматривают в качестве одного из любопытнейших предварений поэзии Некрасова. Маленькие трагедии с их изощреннейшим психологизмом, романтикой обстановки, фабулы, трагической обреченностью героев, с веющим, как мы постараемся ниже это показать, над ними духом извращенности, упадочничества, соседят в болдинском творчестве поэта с немудреной бытописью «кроткого» Ивана Петровича Белкина, с идиллическими картинами русской помещичьей жизни начала XIX века, с пародически-наивным натурализмом «Истории села Горюхина».

Уже современная Пушкину критика, отмечая бесконечное разнообразие творчества поэта, материалом для которого служила жизнь и поэзия всех времен и народов, на-

5*

рекла его Протеем. Впоследствии способность Пушкина к «перевоплощению» особенно подчеркнул в своей знаменитой «пушкинской речи» Достоевский. Эта способность к перевоплощению постоянно выдвигается и новейшими исследователями, вплоть до наших дней, в особенности, когда заходит речь о болдинском творчестве. Однако ссылка на исключительную «перевоплощаемость» Пушкина отнюдь не избавляет от необходимости мотивировать болдинское творчество. Поэтическое творчество Пушкина вообще менее всего может быть подведено под понятие пустой эстетической игры. И, говоря о болдинском творчестве, никак нельзя себе представлять, что поэт решал: сегодня буду бедным рыцарем, завтра — Дон Жуаном или бароном Филиппом, а там напишу любовную элегию или октавы о погоде, а затем попробую смотреть на действительность глазами «кроткого» Ивана Петровича Белкина,— благо мне это ничего не стоит,— ведь я обладаю необыкновенной способностью к перевоплощению. Современный исследователь так ставить проблему, конечно, не может. Выбор поэтом тех, а не иных образов, равно как тот, а не иной стиль их оформления должен найти мотивировку, и мотивировка эта может быть обнаружена не в чем ином, как только в социальном бытии поэта. Только социологический анализ болдинского творчества позволяет нам охватить его во всей его сложности и пестроте, установить некое диалектическое единство в тех противоречивых, разбегающихся в разные стороны элементах, из которых оно складывается. Нашей задачей и является произвести этот анализ.

С самого начала оговоримся. Исследовать болдинское творчество во всех его подробностях, конечно, немыслимо в рамках относительно небольшого этюда. Наша цель—установить некоторые основные разветвления, по которым двигалось творческое сознание Пушкина в Болдине осенью 1830 года, дать общую характеристику каждого из этих разветвлений и, наконец, самое главное, мотивировать их

каждое в отдельности и все вместе социальным бытием поэта.

II

В Болдино Пушкин приехал с тем, чтобы вступить во владение двумя стами душ, выделенных ему отцом в связи с женитьбой поэта. Пушкин, до тех пор совершенно оторванный от классово-дворянских экономических корней, живший по преимуществу на свой профессионально-литературный заработок, оказался в совсем новом для него положении владельца крепостных душ, помещика-феодала.

Классовое, дворянское самочувствие поэта до тех пор носило несколько теоретический, головной характер. Своим реальным бытием литератора-профессионала поэт уже был вне рамок того старинного дворянства, к которому сам он так настойчиво себя причислял. В Болдине в 1830 году поэт впервые стал на реальную классово-дворянскую почву.

К 1830 году в Пушкине все крепче вызревала мысль о необходимости возврата оторвавшегося от поместий дворянства в свои вотчины. Однако у поэта никакой своей вотчины не было. Теперь, получив от отца часть родового поместья, поэт словно бы приблизился к возможности осуществления этой мечты.

Влечение Пушкина в области русской истории тесно связывалось в поэте с теми особыми чувствами «гордости» и «уважения», которые он питал к своим «историческим предкам». Родовое гнездо бояр Пушкиных (Болдино состояло за родом Пушкиных с 1612 года) должно было оживить интерес поэта к истории своего рода, к роли последнего в истории России, а, стало быть, и интерес ко всему ходу русской истории вообще.

Так оно и случилось. Под влиянием всех этих причин дворянское самосознание поэта достигает в болдинский период своего кульминационного пункта. В набросанной в Болдине программе статьи о втором томе «Истории

русского народа» Полевого Пушкин, в противовес разночинской тенденции «Истории» Полевого осознает общий ход русской истории со специфически-дворянской точки зрения, высказывая сожаление, что в России «не было феодализма», заступаясь за местничество, рассматривая уничтожение местничества и реформы Петра Великого — «уничтожение дворянства чинами» — как социальную «революцию», «которая продолжается и до сего дня» и т. д. Одновременно в Болдине же Пушкин погружается в изучение семейных преданий и бумаг, составляет родословную Пушкиных и Ганнибалов, готовя удар по Булгарину и всем упрекавшим его в «чванстве своим шестисотлетним дворянством». Все это, в связи с предельно-обостренным об эту пору дворянским самочувствием поэта, настойчиво уводит его мысль в прошлое, наполняет ее образами тех веков, в которые дворянство находилось в своей наибольшей силе, стояло на вершине социальной лестницы, было гегемоном истории.

На Западе дворянство сложилось и окрепло как класс в Средние века, в эпоху феодализма. В это время выработался во всей его законченности самый тип — и психологический, и культурно-бытовой — благородного рыцаря-дворянина, расцвела специфически-дворянская, рыцарская культура. В соответствии с этим в программе статьи против Полевого Пушкин особенно пристально задумывается над ходом и судьбами западно-европейского феодализма. В России, по мысли Пушкина, феодализм «не успел развиться... рассеялся во время татар, был подавлен Иваном III, гоним, истребляем Иваном IV». Отсутствием феодализма в России поэт об'ясняет и отсутствие в русском дворянстве исторических и культурных традиций.

В поисках этих культурных и исторических традиций дворянства, которые в Болдине Пушкин, — снова подчеркиваем, — с особенной силой в себе ощутил, мысль поэта естественно обращается на Запад, в «рыцарские времена».

Его новое положение владельца родовой вотчины, владельца душ, подсказывает ему ряд невольных аналогий с этими «рыцарскими временами».

В самый разгар своего болдинского сидения поэт пишет Дельвигу: «Посылаю тебе, Барон, Вассальскую мою подать... Доношу тебе, моему Владельцу, что нынешняя осень была детородна, и что коли твой смиренный Вассал не околеет от сарацинского падежа, Холерой именуемого и занесенного нам крестовыми воинами, т. е. бурлаками, то в замке твоем, Литературной Газете, песни трубадуров не умолкнут круглый год» (письмо от 4 ноября 1830 г.). Здесь находим все основные атрибуты рыцарского средневековья: замок, вассалы, трубадуры, крестовые воины. Сходные аналогии возникают в это время и в художественном творчестве Пушкина. В «Повестях Белкина» находим неоднократное название помещичьей усадьбы «замком»: «Но все должны были отступить, когда явился в ее замке раненый гусарский полковник» («Метель»). В «Барышне-крестьянке» Берестов останавливает свою лошадь «перед крыльцом прилучинского замка».

То, что и уподобление помещичьего дома замку и стилизованное под Средние века письмо Дельвигу носят явно шутливый характер — несущественно. Важно, что мысль поэта вращается в кругу этих образов и аналогий. Да и потом от шутки до серьезного здесь не так уж далеко. В том же шутливом тоне поэт пишет из Болдина невесте: «Мой Ангел, только одна ваша любовь препятствует мне повеситься на воротах моего печального замка (на этих воротах, скажу в скобках, мой дед некогда повесил француза, un outchitel, аббата Николь, которым он был недоволен)» (письмо от 30 сент. 1830 г.). О случае с французом поэт несколько подробнее рассказывает и в «Родословной Пушкиных и Ганнибалов»: «Дед мой был человек пылкий и жестокий. Первая жена его... умерла на соломе, заключенная им в домашнюю тюрьму за мнимую или настоящую ее связь

с французом, бывшим учителем его сыновей, и которого он весьма феодально повесил на черном дворе». Таким образом в Болдине Пушкин оказывался вовсе не так уж далеко от подлинного, не стилизованного средневековья. Любопытнее всего, что едва ли не этой деталью русского поместного средневековья подсказана в «Скупом рыцаре», законченном через три недели с небольшим после упомянутого письма невесте, угроза Альбера жиду — повесить его «на воротах».

III

Обращение мысли и воображения Пушкина к рыцарству, к средневековью, подсказываемое его пребыванием в Болдине, стимулировалось и одновременным воздействием на поэта одного литературного источника. Скорее всего именно в Болдине Пушкин впервые познакомился с творчеством английского поэта Барри Корнуоля (Barry Cornwall), ставшего одним из любимейших его писателей в течение последнего пятилетия жизни и оказавшего довольно значительное влияние на его творчество. Между прочим, исследователи отмечали и бесспорное сходство между необычной драматургической конструкцией «Драматических сцен» (Dramatic scenes) Барри Корнуоля и «маленьких трагедий» Пушкина, которые, кстати сказать, последний, прямо повторяя название английского поэта, также намеревался сперва наименовать «драматическими сценами». От внимания исследователей ускользнуло, однако, что «Драматические сцены» Барри Корнуоля отозвались в «маленьких трагедиях» и в отношении содержания. Содержание всех «Драматических сцен» Барри Корнуоля относится к средневековью, к «рыцарским временам».

Литературное влияние одного писателя на другого всегда не случайно, всегда имеет некоторую социологическую подоплеку. Не случайно и то влияние, которое оказал на Пушкина в Болдине в 1830 г. писатель, в предисловии к своим драматическим сценам прямо заявлявший, что он выводит в

них «лиц, которые существовали в веках более рыцарских, нежели наш нынешний». К «векам более рыцарским» относятся и все (за исключением «Моцарта и Сальери», действие которого происходит в конце XVIII века) «маленькие трагедии» Пушкина.

Для уяснения основного образа, доминанты «маленьких трагедий», особенно выразительным представляется дошедший до нас рукописный лист, на котором Пушкин вырабатывал общее название для всех своих «драматических сцен» (рукописное отделение Ленинской библиотеки, № 2376 А, лист 6). Лист имет вид обложки или титула. Одно под другим написано несколько названий, между которыми поэт, видимо, колебался: драматические сцены 1830 г., драматические очерки, драматические изучения, опыт драматических изучений. Ниже, занимая почти все остальное поле листа, тем же пером набросана огромная фигура рыцаря, с головы до ног закованного в железо, со щитом, с мечом у бедра, в шлеме со спущенной как у «бедного рыцаря» стальной решеткой, на фоне рыцарских знамен, оружия, доспехов.

Образ рыцаря реял над творческим воображением Пушкина при писании всех его «маленьких трагедий». Все герои их — или «благородные рыцари», или «жрецы».

Идея жреческо-рыцарского служения проникает собой все «маленькие трагедии». В «Скупом рыцаре» это — служение золоту, сокровищам; в «Моцарте и Сальери» — искусству (вспомним сальериевское «мы все, жрецы, служители музыки»); в «Каменном госте» — женской красоте, любви; в «Пире во время чумы», с его хвалебно-молитвенным гимном чуме, пирующие — не то рыцари, не то жрецы своего мрачного и величественного сюзерена — черной смерти. С предельной силой идея этого рыцарско-жреческого служения выражена в написанном, по всем данным, одновременно с «маленькими трагедиями» в том же Болдине в 1830 г. стихотворении о «бедном рыцаре» — рыцаре-жреце одновременно. «Маленькие трагедии» посвящены изображению до-

статочно низменных «страстей» — скупость, зависть, неутолимое сластолюбие и т. п. Однако, поскольку носителями этих «страстей» являются «лица, существовавшие в веках более рыцарских»,— и сами эти страсти оказываются как-то своеобразно-облагороженными, поднятыми на высоту почти подвига. Для скупого барона Филиппа его служение золоту — прямое подвижничество. Сальери на замышляемое им убийство Моцарта смотрит, как на некое выпавшее на его долю «избранничество», как на «тяжкий долг» во имя спасения искусства. На такую же высоту подвига — упоения гибелью, бездной, поединка со смертью — вознесены поэтом и вполне патологическое в основе своей, как мы дальше покажем, приглашение Дон-Жуаном убитого им Командора асистировать при любовном свидании его с его вдовой и «чудовищный» «пир во время чумы». По поводу «Моцарта и Сальери» Пушкин позднее заметил: «Зависть — сестра соревнования, стало быть из хорошего роду». Из «хорошего роду» и все страсти героев маленьких трагедий.

Однако творчество Барри Корнуоля притягивало к себе Пушкина не только специальным пристрастием английского автора к средневековью, к рыцарским временам. Драматические сцены Барри Корнуоля отмечены особой психологической исключительностью фабулы и положений. В предисловии английский поэт сам предупреждает о «странностях вымысла» своих сцен. «Странность» эта заключается в преимущественном внимании Барри Корнуоля к болезненным уклонениям человеческой психики.

«Барри Корнуоль,— пишут английские издатели его сочинений, — предпочтительно изображает б о л е з н е н н ы е чувства природы нашей и даже ее необузданные заблуждения».

На Пушкина принято смотреть, как на «идеал душевного здоровья» (так называется одна из статей о нем известного психиатра В. Ф. Чижа).

Эта точка зрения на поэта прочно установилась в нашей критической литературе, начиная от Белинского и кончая Владимиром Соловьевым. Всякая попытка по иному взглянуть на творчество Пушкина встречала решительнейший отпор.

Однако традиционное представление о совершенном «душевном здоровьи» пушкинского творчества нуждается в коренном пересмотре. Прежде всего следует указать, что и исследования новейших психиатров приводят их к точке зрения, совершенно противоположной выше приведенной точке зрения В. Ф. Чижа.

Но самым существенным является то, что элементы «темного», «болезненного», «декадентства», ущерба наличествуют во многих произведениях Пушкина, окрашивают собой целую полосу его творчества.

С особой силой настроения «декадентства», ущерба выразились в творчестве болдинской осени 1830 года.

IV

Мы видели, что к 1830 г. сознание принадлежности к «старинному дворянству» достигло в Пушкине своей апогейной точки. В то же время параллельно с нарастанием в поэте классового дворянского самочувствия для него все очевиднее и очевиднее становились оскудение, упадок, прежде всего, старинного дворянства, а затем и всего «дворянского сословия» вообще. Около этого же времени тема упадка дворянской культуры возникает и в его поэтическом творчестве. К весне 1830 г. относится нашумевшее его послание «К вельможе». Критика отмечала, что в этом послании Пушкиным дана ярчайшая характеристика XVIII века. В нем же нарисована, однако, и выразительная картина его падения, картина смены культур — замены дворянского XVIII века веком промышленно-буржуазным.

«Младым поколениям», которым «некогда спорить о стихах», которые «торопятся с расходом свесть приход»,

Пушкин сочувственно противопоставляет «благородную праздность» «дней Екатерины», великолепный «закат» «беспечного» и «насмешливого» екатерининского вельможи. Заканчивается стихотворение характерной реминисценцией из времен упадка древнего Рима:

Так, вихорь дел забыв для муз и неги праздной,
В тени порфирных бань и мраморных палат,
Вельможи римские встречали свой закат...

Послание «К вельможе» явилось прямым выражением классового credo Пушкина. Недаром оно было встречено с таким негодованием разночинской критикой, в частности братьями Полевыми.

Пафос послания — отталкивание от суетливо-корыстной буржуазной современности, залюбованность торжественными догорающими огнями заката «дней Екатерины» — классового расцвета дворянства. Совершенно те же настроения звучат в написанных за несколько месяцев до послания «Воспоминаниях в Царском селе». Особенно любопытно, что здесь сочувственное обращение мыслью в дни Екатерины, создавшей Царское село — в классовое дворянское прошлое — план социологический — скрещивается с планом биографическим, переплетается с личными воспоминаниями поэта о днях лицея, о своей утраченной молодости. В царскосельские сады поэт «входит с поникшею главой», как в «родимую обитель»—«отчий дом»—и лично свой и своего класса. «Воспоминания в Царском селе» датированы 14 декабря 1829 г. А ровно через 12 дней, 26 декабря, пишутся знаменитые стансы — «Брожу ли я вдоль улиц шумных», в которых поэт рассказывает о неотступности мысли о смерти, преследующей его «день каждый, каждую годину». И в этом стихотворении мысль о личной смерти дана на социологическом фоне, подсказывается мыслью о тех же «днях Екатерины», миновавшем «веке отцов». Но с особенной резкостью социологическая подоплека переживаний ущерба, заката, смерти, как мы видели из всего приведен-

ного, упорно владевших сознанием Пушкина в 1829—1830 гг., проступает в рассказе о посещении поэтом в конце 1830 года бывшего подмосковного имения своей бабки М. А. Ганнибал, сельца Захарова, в котором он почасту живал ребенком. Вот как рассказывает об этом посещении жившая в это время в Захарове крестьянка Марья, дочь знаменитой няни Пушкина: «Он приезжал ко мне сам, перед тем как вздумал жениться... хлеб уж убрали, так это под осень, надо-быть, он приезжал-то... Я это сижу; смотрю: тройка. Я этак... А он уж ко мне в избу-то и бежит... Наше крестьянское дело, известно уж — чем, мол, вас, батюшка, угощать-то я стану? Сем, мол, яишенку сделаю!— Ну, сделай, Марья! — Пока он пошел это по саду, я ему яишенку-то и сварила. Он пришел, покушал. Всё наше решилося, говорит, Марья; всё, говорит, поломали, всё заросло» (Н. Б. Сельцо Захарово, «Москвитянин», 1851 г., № 9 и 10, стр. 32). Здесь грусть по утраченным детским воспоминаниям, следов которых тщетно искал Пушкин в изменившемся Захарове, явно поглощается более общей печалью, вызванной зрелищем запустения и упадка старинной дворянской усадьбы. В Болдине, куда поэт отправился через месяц с небольшим после поездки в Захарово, это зрелище должно было охватить его с еще большей силой.

V

Болдино (или, по первоначальному названию, Еболдино), как мы уже указывали, состояло за родом Пушкиных еще со «Смутного времени». В той же Нижегородской губернии Пушкины в прежнее время владели еще целым рядом земель. Однако крупные поместья постепенно дробились, продавались.

К 1830 г. Пушкиным принадлежало из всех их прежних родовых владений только Болдино, поделенное пополам между Сергеем Львовичем и Василием Львовичем Пушки-

ными—отцом и дядей поэта, да небольшое сельцо Кистеневка, неподалеку от Болдина, состоявшее в единоличном владении Сергея Львовича. Хозяйство и в Болдине, и в Кистеневке находилось в состоянии крайнего истощения. Оба имения были заложены и перезаложены. Оброк, получаемый с крестьян, падал год от году в угрожающей прогрессии. Вотчина явно стояла на краю окончательной гибели. Нижегородская вотчина Пушкиных и ее плачевная судьба предстала поэту нагляднейшей и выразительнейшей иллюстрацией всех тех процессов экономического и социального упадка дворянства, над которыми он задумывался издавна и которые в 1830 году с особенной настойчивостью овладели его мыслью и воображением. Пребывание в Болдине, с одной стороны, обострявшее в поэте ощущение его классовой принадлежности, его «барское, помещичье» (эпитеты самого Пушкина) чувство, с другой — резко подчеркивало ему ущерб, оскудение русского старинного дворянства. Этим двойным сознанием—связи со своим классом и одновременно упадка своего класса—проникнут ряд произведений болдинского цикла. Повышенное переживание старинной дворянской своей родовитости, как уже указывалось, побуждает поэта в Болдине тщательно изучать историю своего рода, составлять родословные Пушкиных и Ганнибалов. В то же время исторические изыскания, занятия родословными, развертывая перед поэтом славное прошлое его предков, уводя его во времена классового могущества дворянства, естественно делают для него еще более очевидным последующий социальный ущерб рода Пушкиных, современного ему дворянства вообще. В той же статье «В одной газете, почти официальной...» описание своей родословной поэт заканчивает следующими характерными словами, материалом для которых послужила ему непосредственно окружавшая его болдинская действительность: «Ныне огромные имения Пушкиных раздробились и пришли в упадок; последние их ро-

довые имения скоро исчезнут; имя их останется честным единственным достоянием темных потомков некогда знатного боярского рода». Через несколько абзацев следуют и более общие рассуждения «об унижении», «упадке» всего дворянства: «Смотря около себя и читая старые наши летописи, я сожалел, видя, как древние дворянские роды уничтожались, как остальные упадают и исчезают, как новые фамилии, новые исторические имена, заступив место прежних, уже падают, ничем не огражденные, и как имя дворянина, час от часу более униженное, стало, наконец, в притчу и в посмеяние даже разночинцам, вышедшим в дворяне, и досужим журнальным балагурам». На этом контрасте между славным прошлым предков и «темным» настоящим их потомка построена целиком и «Моя родословная»: «Бояр старинных я потомок...— Я мещанин, я мещанин». «Водились Пушкины с царями; из них был славен не один... Бывало, нами дорожили...—Но я... я темный мещанин» и т. д. Бедность, оскудение, которые поэт наблюдает и в самом себе и «смотря около себя» — в своем настоящем, налагают следы и на его восприятие прошлого. В болдинских произведениях, посвященных изображению рыцарских времен—времен, казалось бы, высшего классового расцвета дворянства—уже явственно звучит этот мотив бедности, оскудения, упадка. «Весь раззорился я, всё рыцарям усердно помогая,— жалуется жид в «Скупом рыцаре»;— никто не платит». «Стыд горькой бедности» тяготеет над существованием Альбера. Рыцарь болдинского романса — «рыцарь бедный».

В свете всего этого совсем по-новому воспринимается и пафос «скупости» барона Филиппа. В суровом и аскетическом облике «скупого рыцаря» воплощено раннее, закованное в железо и препоясанное мечом, средневековье—героический период накопления классовых сил, роста классовой «мощи». Поэт, вместе со своим бароном Филиппом, не делает себе никаких иллюзий относительно природы

богатства последнего, цены, которой покупалось классовое преобладание средневекового феодала. «Холм», на котором высился рыцарский замок, строился ценой «обманов, слез, молений и проклятий», цементировался «кровью и потом». Однако не дешево досталось все это и самому барону. Он «выстрадал себе богатство», свои сокровища он «кровью приобрел». Но вслед за героическими, закованными в железо поколениями отцов, следовали новые, одетые в — «атлас и бархат» поколения детей. Выстраданное и накопленное отцами — детям «досталось даром». Отцы проводили время на войне, дети — «при дворе», в «весельях, балах и турнирах». Отцы накапливали—дети расточают.

Барон:

Послушна мне, сильна моя держава...
Я царствую. Но кто вослед за мной
Приимет власть над нею? Мой наследник!
Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульных собеседник.
Едва умру, он, он сойдет сюда...
С толпой ласкателей, придворных жадных...
И потекут сокровища мои
В атласные, дырявые карманы...

В маленькой трагедии Пушкина неожиданно вскрывается столь излюбленное поэтом противопоставление доблестного старинного дворянства и придворных «ласкателей» — «жадной» и «развратной» новой придворной знати. (Напомним, что «Скупой рыцарь» написан ровно через неделю после «Моей родословной»). Размышляя в болдинской программе 3-й статьи против «Истории» Полевого над причинами упадка средневекового феодализма—«системы простой и сильной», Пушкин записал: «...владельцы обеднели и стали проситься на жалование королей. Они выбрались из феодальных своих вертепов...». «Простая и сильная» фигура засевшего в своем «феодальном вертепе» барона Филиппа, который бы хотел и «из могилы прийти...сторожевою тенью сидеть на сундуках и от живых сокровища... хранить», раз-

вертывается в трагический образ обреченного охранителя, с одной стороны, уничтожающейся экономической, классовой мощи, с другой — исчезающей старинной классовой доблести дворянства.

Совершенно тот же мотив упадка, вырождения старинной доблести и силы лежит в основе неоконченного стихотворения «Стамбул гяуры нынче славят...», написанного меньше чем за неделю до «Скупого рыцаря» («Стамбул гяуры...» датировано 17 октября, «Скупой рыцарь» — 23 октября) и на следующий день после «Моей родословной».

VI

Тема социального ущерба, упадка в «Моей родословной», в «Скупом рыцаре», в стихотворении «Стамбул гяуры нынче славят» выражена непосредственно. Упадочными, ущербными настроениями проникнута и почти вся болдинская лирика Пушкина. Только здесь эти настроения или проецированы на биографический план, план личной жизни поэта, или характерно окрашивают собой восприятие им внешнего мира, природы. Угасшая юность, прощальная улыбка любви, закат жизни—таковы мотивы знаменитой элегии «Безумных лет угасшее веселье...», написанной поэтом почти сейчас же по приезде в Болдино. Те же мотивы «минувших дней», «обманувшей», «истлевшей»— «под бурями осени», «как листья осени гнилой»,—молодости преобладают и в лирических местах заканчивающейся в Болдине последней главы «Евгения Онегина». Сопоставление с осенью, «осенние» настроения, несомненно, подсказывались поэту и реальными впечатлениями болдинских осенних месяцев. Однако для нас существенно не столько преобладающее наличие в болдинской лирике осеннего пейзажа, сколько та совсем особая эмоционально-лирическая окрашенность, которую, как дальше видим, приобретает он под кистью поэта. Насколько образы осени владеют в это время творческим сознанием Пушкина, показывает один весьма характерный

пример. В Болдине написано стихотворение «Бесы». М. О. Гершензон о нем писал: «Бесы... картина снежной метели, сочная и отчетливая в своих частях, очаровательная наглядностью и полнотою настроения» («Мудрость Пушкина», 1919 г., стр. 133). Однако внимательный критик не заметил, что полет бесов, их «круженье» и «гон» в восприятии самого Пушкина уподобляются не хлопьям «летучего снега», а падающим осенним листьям:

Бесконечны, безобразны,
В мутной месяца игре
Закружились бесы разны,
Будто листья в ноябре.

«Бесы» написаны 7 сентября: уподобление снежной метели поздне-осеннему ноябрьскому пейзажу явно вызывалось не только невольным подчинением поэта непосредственным впечатлениям окружавшей его действительности. В то же время этот в высшей степени своеобразный ноябрьский листопад, вернее «листолет», бесов сообщает стихам Пушкина совсем особый колорит.

Критики, насколько мы знаем, не останавливались на том, что в «Бесах» дано двойное восприятие метели — восприятие ее ямщиком и восприятие седоком, т. е. самим поэтом.

Бесы ямщика—обыкновенная «злая сила», затевающая с проезжими недобрую игру, сбивающая их с пути и т. д. Бесы поэта сами являются обреченной жертвой, гонимой кем-то, куда-то, в какую-то неведомую даль. Бесы ямщика «злятся», бесы поэта «плачут», жалуются, «жалобно поют». Ямщик проецирует во вне свой страх, поэт—боль, великий надрыв, чувства какого-то всеобщего ущерба, обреченности. Замыкается все стихотворение долгим «надрывающим сердце» аккордом:

Мчатся тучи, вьются тучи;
Невидимкою луна
Освещает снег летучий;

Мутно небо, ночь мутна.
Мчатся бесы рой за роем
В беспредельной вышине,
Визгом жалобным и воем
Надрывая сердце мне...

Сам поэт, видимо, чувствуя всю психологическую странность своих стихов, надписал над «Бесами», по утверждению Анненкова, «Шалость». Как шалость пера поэта и воспринимались они большинством поверившей ему на слово критики.

Только Достоевский почувствовал подлинное звучание «Бесов», взяв их названием и эпиграфом к одному из самых мрачных, самых безнадежных своих романов. «Бесы» были первым произведением, написанным Пушкиным в Болдине. Надрывные, щемящие звуки «Бесов» являются своего рода увертюрой, вводящей нас в круг болдинских настроений и переживаний поэта. Чувства ущерба, запустения, гибели, как сказано, являлись в этих переживаниях основной доминирующей нотой. В Болдине же Пушкиным была вчерне набросана «Русалка». В ней имеется одно весьма характерное место. Князь ночью приходит на берег Днепра, где всё ему «напоминает былое», «повесть красной юности»:

Знакомые, печальные места!
Я узнаю окрестные предметы —
Вот мельница! в развалинах она;
Бывалый шум ее колес умолкнул;
Не мелет жернов...
Тропинка тут вилась — она заглохла...
Тут садик был с забором — неужели
Разросся он кудрявой этой рощей?

Как напоминает этот монолог князя слова Пушкина, сказанные им Марье в Захарове: «Всё наше решилося, говорит, Марья. Всё, говорит, поломали, все заросло». Заканчивается монолог князя мрачной символической сценой. Князь «идет к деревьям, листья сыплются»:

Что это значит? листья,
Поблекнув вдруг, свернулися и с шумом
Посыпались, как пепел, на меня,
Передо мной стоит он гол и черн,
Как дерево проклятое.

Осыпавшей свои живые листья, голой и черной предстает в Болдине поэту действительность.

VII

Надрыв, жалость, боль, безнадежность составляют одну сторону болдинских «осенних» настроений Пушкина. Другой их стороной, проявляющейся в поэте с неменьшей, а, пожалуй, даже еще с большей силой, является зачарованность поэта осенью, осенним пейзажем, странная приязнь к ущербу, к увяданию, влюбленность в прощальную, уходящую, умирающую красоту. Полнее всего эта сторона осенних настроений поэта выразилась в болдинском отрывке в октавах под названием «Осень». Начинается отрывок столь излюбленным в это время Пушкиным образом осеннего листопада. Затем, после слов «теперь моя пора», поэт перебирает все времена года.

Милее всех оказываются ему «дни поздней осени»:

Дни поздней осени бранят обыкновенно,
Но мне она мила, читатель дорогой,
Красою вянущей печально, постепенно —
Как нелюбимое дитя в семье родной.
Ее мне жаль. Сказать вам откровенно,
Из годовых времен я рад лишь ей одной.
В ней много доброго; любовник не тщеславной,
Я нечто в ней нашел мечтою своенравной.

Поэт сам чувствует, что в его предпочтении «дней поздней осени», которые «бранят о б ы к н о в е н н о», всему остальному году есть нечто парадоксальное, «своенравное», требующее об'яснения.

Как это объяснить? Мне нравится она,
Как статься может вам чахоточная дева
Порою нравилась — на смерть осуждена,

Бедняжка клонится без ропота, без гнева,
Улыбка на устах увянувших видна,—
Нежнее слабого пчелиного напева
Звук речи; на лице порой багровый цвет,—
Вчера была жива, сегодня — завтра нет.

Тут лиризм поэта достигает своей высшей степени. Тон, то шутливой, то лирической, но беседы с кем-то, с «читателем», уступает место непосредственному обращению к осени. Строфа строится на восходящей восклицательной интонации; голос поэта приобретает наибольшую выразительность и задушевность:

Унылая пора, очей очарованье,
Приятна мне твоя прощальная краса!
Люблю я пышное природы увяданье,
В багрец и в золото одетые леса...

Осень мила ее любовнику поэту, она ему нравится, его взорам приятна ее прощальная краса, он любит ее пышное увяданье. Весь этот эротический, любовный словарь чрезвычайно выразителен, вводит в самую сердцевину болдинских осенних переживаний Пушкина. Щемящая жалость к тому, что обречено, умирает («Бесы», монолог князя в «Русалке»), вытеснялась из них другим, более сильным, более острым чувством — «своенравным» непобедимым влечением поэта ко всему вянущему, умирающему. Основной образ «Осени» — образ умирающей возлюбленной, возникший в поэте на фоне опадающих осенних болдинских лесов, глубоко не случаен, связан со всей его болдинской любовной лирикой. Вся болдинския любовная лирика развертывается под знаком умирания, смерти. Критики справедливо указывали, что в любовной лирике Пушкина с особенной силой сказывается одна из наиболее основных, наиболее характерных черт его творчества — могучая жизненность поэта, его всегдашняя неиссякаемая привязанность к этому миру, к земле. Одетые всею грацией влюбленности, «богомольного благоговения» перед «святыней кра-

соты», любовные стихи Пушкина, действительно, как правило, чужды всякой отвлеченной мечтательности, всяких отклонений, всяких бесплотных, романтически-неясных порывов. Любовное чувство поэта, какие бы формы оно ни принимало, почти всегда — мужская здоровая страсть, которая точно знает, чего она хочет, а хочет одного — обладания любимой. Со смертью любимой женщины такая страсть, лишенная того, что ее питало и поддерживало, естественно и безболезненно притухает.

Однако среди стихов Пушкина о любви звучат подчас и совсем другие ноты, находящиеся в прямом противоречии с только что указанной основной настроенностью его любовной лирики.

К 1823 году относится черновой набросок Пушкина «Придет ужасный миг — твои небесны очи...»

Поэт сходит в склеп, где похоронена его умершая возлюбленная, касается ее «хладных ног», обнимает их, кладет к себе на колени...

Новейший критик В. В. Вересаев, процитировав этот набросок, законно удивляется: «До жути странные, совершенно некрофильские настроения». Ту же тему о сладости любовных ласк хладной бездыханной любовницы—русалки— находим в другом отделанном, хотя и недоконченном наброске Пушкина 1826 г.:

Дыханья нет из бледных уст, но сколь
Пронзительно сих влажных, синих уст
Прохладное лобзанье без дыханья... и т. д.

В. В. Вересаев по поводу этого наброска восклицает: «Совершенно бодлеровские настроения».

Однако, подчеркивая, что оба отрывка недокончены, Вересаев высказывает уверенность, что в дальнейшем Пушкин от этих «бодлеровских настроений», конечно, освободился бы.

Мы не знаем, что сделал бы из приведенных двух отрывков Пушкин при дальнейшей их обработке, но «бодлеровские

настроения» звучат и в таких совершенно законченных произведениях Пушкина, как хотя бы «Сцена из Фауста» (см. нашу статью об «Евгении Онегине», «Родной язык в школе», 1927, кн. 5, стр. 48—51).

Мало того, тема мертвой возлюбленной не только должна была составить сюжет пушкинской «Русалки», произведения тоже, впрочем, незаконченного, но лежит в основе и болдинских любовных стихов, являющихся истинными перлами пушкинской любовной лирики. В состав их входят три стихотворения, образующие род маленькой любовной трилогии: «Прощание», «Заклинание» и знаменитая элегия «Для берегов отчизны дальной...» Особенно интересны для нас две последние пьесы.

В «Заклинании» звучит страстный призыв к тени умершей любимой женщины явиться на посмертное любовное свидание с поэтом; в элегии «Для берегов отчизны дальной...» выражена непререкаемая надежда на это свидание. Вопрос о многочисленных «любвях» Пушкина издавна был вопросом, особенно волновавшим исследователей пушкинского творчества. Упорно доискивались и имени той, кто была вдохновительницей болдинской любовной трилогии. Большинство исследователей, отмечая несомненную связь между элегией 1826 года «Под небом голубым страны своей родной...» и элегией «Для берегов отчизны дальной...», останавливалось на имени Ризнич.

Однако на этом маленьком вопросе обнаруживается с полной силой несостоятельность старого биографического метода. С точки зрения чисто биографической болдинская любовная лирика представляет ряд неразрешимых парадоксов. Прежде всего оказывается, что любовные болдинские стихи связаны не с одним, а с несколькими женскими именами. Дело тут, очевидно, не в том или ином реальном женском образе, а в самой теме любви к мертвой возлюбленной, теме, неотступно приковавшей к себе в Болдине творческое внимание поэта. Мало того, если мы сопоставим элегию

«Для берегов отчизны дальной...» с элегией «Под небом голубым...» — стихотворения, тесно связанные между собой словарем, образами, наконец, именем той, к кому они оба обращены,— получится совершенный биографический и психологический nonsens. Смерть любимой женщины встречается поэтом с полным равнодушием, все усилия «возбудить» в душе хоть какое-нибудь чувство к умершей оказываются «напрасными». Однако через четыре года после этой смерти, в период самой жаркой новой влюбленности поэта в свою невесту, старая любовь к давно умершей возлюбленной неожиданно вспыхивает в нем со всей прежней силой.

Только социологическое рассмотрение вносит в этот вопрос полную ясность. В свою любовную лирику поэт непроизвольно проецирует те настроения, с одной стороны, ущерба, гибели, с другой — привязанности, влечения к гибнущему, к ушедшей, мертвой красоте, которые, мы видели, с такой силой владеют им болдинской осенью 1830 года.

И замечательно: в основе болдинской любовной лирики не только лежит тема любви к мертвой возлюбленной, но и громко звучит тот мотив влюбленности поэта в ущерб, в увядание, в «вянущую красоту», который с такой силой выражен в отрывке «Осень». Мечтая о посмертном свидании с умершей возлюбленной («Заклинание»), поэт хочет видеть ее именно такой, какой она была «перед разлукой», в минуты умирания. «Заклинание», как уже указывалось, является довольно близким переложением одного стихотворения Барри Корнуоля.

Однако соответствующие строки в подлиннике звучат совершенно иначе: английский поэт не отступает перед тем, что его любимая может предстать ему в виде «демона», «кровавого призрака» и т. п. Пушкин хочет видеть свою возлюбленную овеянной «прощальной красотой» умирания, на грани между жизнью и смертью — «вчера была жива, сегодня — завтра нет». В элегии «Для берегов отчизны дальной» поэт из всей истории своей любви останавливается

мыслью на «незабвенном часе» разлуки с любимой. «Томленье страшное разлуки» таит для него особое мучительное очарование: «Томленья страшного разлуки мой стон молил не прерывать». С тем же основным мотивом «Осени», — мотивом «странной приятности», заключающейся в любви к больной, умирающей женщине,— сталкиваемся в «Каменном госте» (закончен в Болдине 4 ноября 1830 г.).

Дон Жуан[1] вспоминает о своей умершей возлюбленной Инезе:

... Странную приятность
Я находил в ее печальном взоре
И помертвелых губах. Это странно
. . . . А голос
У ней был тих и слаб, как у больной.

Инеза — это та же «чахоточная дева», черты которой поэт прозревал в вянущей осенней природе и которая была так «мила» и «приятна» его «своенравной мечте».

В первоначальном тексте было еще резче: «Дикую приятность я находил в ее безумном взоре и посинелых губах».

В том же первоначальном тексте Дон Жуан называет Инезу «дочерью мельника», посылает Лепорелло «в деревню, знаешь, в ту, где мельница». В окончательном тексте Пушкин от обозначения Инезы «дочерью мельника» отказался. Однако наличие этого обозначения хотя бы только в черновиках — весьма любопытно. Слова о «дикой приятности» «посинелых губ» Инезы ведут нас непосредственно к отрывку 1826 года: «Сколь пронзительно сих влажных синих уст прохладное лобзанье без дыханья...». Название Инезы «дочерью мельника» связывает ее образ с главным женским образом «Русалки». Все это служит не только лишним доказательством органической связи отрывка 1826 г. с набросанной вчерне в 1830 г. в Болдине «Русалкой», но

[1] В оригинальной транскрипции Пушкина это имя звучит как «Дон-Гуан».

и показывает, что образ мертвой возлюбленной—русалки—стоял перед творческим сознанием Пушкина и во время работы его над «Каменным гостем». Этот же образ снова возникает в восклицании Дон Жуана, склонившегося над телом сознательно доведенной им до обморока Доны Анны:

О как она прекрасна в этом виде!
В лице томленье, взор полузакрытый,
Волненье груди, бледность этих уст... (Целует ее.)

Правда, и это восклицание содержится только в первоначальном тексте и опущено поэтом в окончательной редакции его маленькой трагедии. Первоначальное наличие всех этих остро «декадентских» элементов с последующим если не элиминированием, то, во всяком случае, ослаблением их, как будто говорит в пользу теории Вересаева о том, что Пушкин в горниле творчества очищался от «темных» и «диких» порывов своей души, освобождался от «декадентства». Однако это не так. Пушкин, действительно, сглаживал подчас чрезмерно-экстравагантные выражения своих болдинских и до-болдинских ущербных переживаний, но и только. В частности, в основе «Каменного гостя» и в его завершенном виде лежит специфически «декадентская» тема, излюбленная нашими поэтами-декадентами и символистами,—тема предельного сближения в одном переживании любви и смерти, тема любви перед лицом смерти, любви «при гробе».

VIII

Тема «Каменного гостя» — предельное сближение любви и смерти. Призрак смерти неотступно стоит над всеми сценами маленькой трагедии. И эта тема смерти не привнесена Пушкиным в его пьесу извне, коренится в самом характере ее героя. В состав любовных упоений пушкинского Дон-Жуана как-то органически входит «странное» влечение к «помертвелым (посинелым) губам», к могилам, гробам, тру-

пам. Свои любовные свидания он, как уже упоминалось, предпочитает устраивать на кладбище.

Ему доставляет «странную приятность» ласкаться с Лаурой при трупе только что убитого им человека.

После того как он убил Дон Карлоса, между ним и Лаурой происходит любовный диалог; Дон Жуан «целует ее:

Лаура:
Друг ты мой...
Постой... при мертвом... что нам делать с ним?
Дон Жуан:
Оставь его — перед рассветом, рано
Я вынесу его под епанчею
И положу на перекрестке.

«Перед рассветом», т. е. после ночи любовных ласк. И в Дон Жуане говорит здесь не просто нетерпеливость пылкого любовника или хладнокровие опытного убийцы. Его манит особая острота любовных упоений «при мертвом», перед лицом смерти, у самого ее рубежа. Что это так, доказывается всем последующим ходом пьесы. Мертвый Дон Карлос оказался при свидании Дон Жуана с Лаурой случайно. Однако в дальнейшем Дон Жуан создает совершенно аналогичную ситуацию, даже еще более заостряя ее, уже вполне сознательно, нарочно. Мало того, в этой связи получает свое об'яснение, даже, если угодно, внутреннее художественное оправдание, сама сцена у Лауры, которая иначе могла бы казаться в развертывании «маленькой трагедии» Пушкина почти излишней.

Сцена у Лауры, подготовляющая заключительную сцену трагедии, является в то же время скрытой мотивировкой странного каприза Жуана — приглашения им статуи Командора явиться к Доне Анне в час его любовного свиданья с последней. В мотивировке этого приглашения Пушкин совершенно не зависит ни от непосредственного источника своего «Каменного гостя» либретто Да Понте, ни от пьесы Мольера, также, частично, послужившей ему матери-

алом. У Мольера убитый Жуаном Командор совершенно изолирован от всех остальных лиц пьесы, не находится с ними ни в каких отношениях. Приглашение Командора на ужин со стороны Дон Жуана — акт чистого нечестия, вызов «ни во что не верящего» героя силам неба. У Да Понте Командор — отец Доны Анны, вставший на защиту чести своей дочери и убитый Дон Жуаном. Как и в пьесе Мольера, Дон Жуан приглашает его к себе на ужин. Мотивируется приглашение забавностью «выдумки», желанием вдоволь «посмеяться». Пушкин, сделавши своего Командора мужем Доны Анны, вносит и в приглашение статуи Командора Жуаном совсем оригинальный и чрезвычайно острый момент: Жуан приглашает Командора не на ужин, а на свое любовное свиданье с его вдовой. Приглашение это вытекает не из чего иного, как из особого извращенного характера сладострастия Жуана, ведущего свои романы на кладбище, находящего «дикую приятность» в «посинелых губах» своей возлюбленной. Это специфическое сладострастие Жуана является той основой, на которой вырастает жуткое приглашение им Командора. Непосредственный же толчок к нему дает как раз сцена у Лауры. Любовная ночь с Лаурой «при мертвом» Дон Карлосе подсказывает Жуану мысль повторить подобную же ночь с Доной Анной «при мертвом» Командоре. Что это так, доказывается весьма характерным местом из об'яснения между Жуаном и Анной в сцене третьей. Страстные признания ей Жуана на кладбище Дона Анна прерывает испуганным восклицанием: «О боже мой! И здесь, при этом гробе... Подите прочь». Когда же Жуану удается поколебать ее своими любовными мольбами, она снова повторяет: «Подите — здесь не место таким речам, таким безумствам» — и назначает ему свиданье не здесь, на кладбище, а у себя дома. Как же поступает Дон Жуан? Когда ему не удается довести до конца свой роман с Доной Анной здесь, «при мертвом», «при этом гробе» — на кладбище, он приводит кладбище, приводит мертвого в дом к

своей возлюбленной. Извращенное совсем на особый лад сладострастие Дон Жуана — вот то специфически-новое, то свое, что вносит Пушкин в мировой сюжет об испанском обольстителе, что сознательно или бессознательно делает он потаенной пружиной своей «маленькой трагедии». Легенда о Дон Жуане в пушкинской ее обработке входит органической частью в состав целого круга произведений болдинского творчества (любовная лирика, «Осень», «Русалка»), окрашенных влюбленностью в ущерб, в увядание, неодолимым влечением к ушедшей, мертвой красоте. Тот же мотив любви «при гробе», на краю смертной бездны, даже с еще большей заостренностью, звучит в последней из четырех болдинских маленьких трагедий, «Пире во время чумы». Здесь не только любовь перед лицом смерти, но и любовь, которая несет в себе смерть, сама является смертью:

И Девы-Розы пьем дыханье—
Быть может—полное Чумы!

Общий колорит «Пира во время чумы» куда мрачнее «Каменного гостя». Если в «Каменном госте» смерть непрерывно напоминает о себе, обводит черной тенью самые яркие, самые солнечные места «маленькой трагедии», то в «Пире во время чумы» она вовсе не покидает сцены, ни на одну минуту не уходит ни из мыслей, ни из речей участников пира. Однако чем гуще насылаемый смертью мрак, тем бешеней, тем неудержимей безумное веселье пирующих. Высшего своего выражения это «бешеное веселье» «бездны мрачной на краю» достигает в том «гимне в честь чумы», который поет «охриплым голосом» председатель пира.

В гамму ущербных осенних болдинских переживаний Пушкина гимн вносит новую ноту. Поэт не только переполнен ощущением всеобщего ущерба, увядания; не только эти ощущения «надрывают» ему «сердце»; наконец, не только влюблен он в «вянущую», уходящую, ушедшую, мертвую красоту, но и сам ищет смерти, «горит жаждой гибели», от

присутствия всего того, что грозит гибелью, смертью, испытывает высшее упоение, род экстаза.

IX

Мы указывали, что одной из особенностей творчества Барри Корнуоля, который в болдинском одиночестве явился для Пушкина столь нужным и интересным литературным собеседником, было преимущественное внимание английского поэта к болезненным чувствам и проявлениям человеческой психики. Барри Корнуоль этой стороной своего творчества должен был оказаться в Болдине особенно близок Пушкину. Незадолго до Болдина, в начале 1830 г., Пушкин напечатал в «Литературной газете» статью о готовящихся к изданию записках парижского палача Самсона. Поэт высказывает в ней «отвращение» к «соблазнительным откровениям» этого рода, однако тут же добавляет: «Но признаемся же и мы, живущие в веке признаний: с нетерпеливостью, хотя и с отвращением, ожидаем мы Записок парижского палача... что скажет нам сей человек, в течение сорока лет кровавой жизни своей присутствовавший при последних содроганиях стольких жертв и славных и неизвестных?.. Мученики, злодеи, герои — царственный страдалец и убийца его,и Шарлотта Корде, и прелестница Дю-Барри, и безумец Лувель, и мятежник Бертон, и лекарь Кастен, отравлявший своих ближних, и Папавуань, резавший детей: мы их увидим опять в последнюю, страшную минуту. Головы, одна за другою, западают перед нами, произнося каждая свое последнее слово... И, насытив жестокое наше любопытство, книга палача займет свое место в библиотеках, в ожидании ученых справок будущего Историка». В целом ряде произведений болдинской осени 1830 года сказывается это «жестокое любопытство» Пушкина — непреодолимое его влечение ко всему «странному», болезненному, ко всем «темным» движениям человеческой психики, стоящим на грани патологического, а чаще всего

и прямо переступающим за эту грань. Сюда должны быть отнесены и «странные» любовные вкусы Дон Жуана и экстатические упоения автора «гимна в честь чумы».

Следы явной патологичности находим и в двух остальных «маленьких трагедиях» Пушкина. «Скупой рыцарь», открывая сундуки с золотом, испытывает «какое-то неведомое чувство»:

> Нас уверяют медики: есть люди,
> В убийстве находящие приятность.
> Когда я ключ в замок влагаю, то же
> Я чувствую, что чувствовать должны
> Они, вонзая в жертву нож: приятно
> И страшно вместе.

Барон Филипп сравнивает свои переживания с жутким и вместе сладостным ощущением извращенного убийцы, «в убийстве находящего приятность». Сальери, отравляя Моцарта, на самом деле его испытывает. Таким образом центральные герои «маленьких трагедий» Пушкина все носят в своей психике явно патологические элементы. Мало того, их «странные» и «неведомые» обычным людям переживания сковываются в какую-то общую цепь, звенья которой крепко пригнаны одно к другому.

> Дон Жуан:
>
> ... Странную приятность
> Я находил в ее печальном взоре
> И помертвелых губах...
>
> Скупой рыцарь:
>
> ... то же
> Я чувствую, что чувствовать должны
> Они, вонзая в жертву нож: приятно
> И страшно вместе...
>
> Сальери:
>
> ... И больно и приятно,
> Как будто тяжкий совершил я долг,
> Как будто нож целебный мне отсек
> Страдавший член...

Последним звеном, вернее замком, замыкающим всю эту цепь, являются «странные» переживания самого поэта. В лирических отступлениях написанного в Болдине же в том же тридцатом году «Домика в Коломне» (закончен 10 октября) поэт рассказывает, как он посетил старые места и на месте знакомой «смиренной лачужки» нашел новый «трехэтажный дом»:

Мне стало грустно: на высокий дом
Глядел я косо. Если в эту пору
Пожар его бы обхватил кругом,
То моему б озлобленному взору
Приятно было пламя. Странным сном
Бывает сердце полно; много вздору
Приходит нам на ум, когда бредем
Одни или с товарищем вдвоем.
Тогда блажен, кто крепко словом правит
И держит мысль на привязи свою,
Кто в сердце усыпляет или давит
Мгновенно прошипевшую змию...

Героям «маленьких трагедий» приятно убийство, самому поэту приятно пламя, разрушение. Шутливый тон приведенных стихов не должен нас обманывать. «Домик в Коломне» стоит по ту сторону черты, разделяющей все болдинское творчество на две резко отличные половины; принадлежит к тому второму циклу болдинских произведений Пушкина, в которых поэт лечит себя забвением — «пьет воды Леты»,— запрещает себе «унылость», «усыпляет или давит» «змий», которые шипят в его сердце, гонит прочь «странные сны», его наполняющие.

Наоборот, в «маленьких трагедиях», в большей части болдинской лирики поэт почти целиком во власти этих «странных снов»,— «змий», отравляющих его мысль и чувства своими «страшными и приятными» ядами. Приведенный лирический отрывок из «Домика в Коломне» представляет для нас особенный интерес. «Смиренная лачужка» — с некоторых пор излюбленный образ Пушкина — знаменует для

поэта уходящую старину; «трехэтажный дом» — новую, возникающую на ее месте и классово-чуждую ему культуру. «Озлобленность» поэта на «трехэтажный дом», который ему было бы приятно видеть охваченным пламенем, припоминает разрушительные стремления пушкинского Фауста, приказывающего Мефистофелю потопить идущий из Америки купеческий корабль. И в том и в другом случае отчеливо выражена социологическая основа «бодлеровских» настроений Пушкина и его героя, основа, на которой вырастает и весь тот странный и болезненный мир образов и эмоций, который предстал нам в рассмотренных произведениях болдинской осени 1830 года.

X

Как мы уже указывали, в Болдине под влиянием своего нового положения помещика, феодала, под воздействием окружающей обстановки, наконец, в силу целого ряда предшествовавших моментов — полемика с Булгариным, Полевым и т. п. — дворянское самочувствие Пушкина, острое переживание принадлежности к старинному родовитому дворянству достигает в нем своего высшего развития. Классовое дворянское самочувствие поэта находит мало опоры в настоящем. Настоящее являет поэту зрелище экономического и всяческого иного упадка, захирения дворянства. Воображение и чувство поэта влекутся в прошлое, во времена классового преобладания дворянства, времена пышного классового цветения.

Тема прошлого пронизывает почти все рассмотренные нами до сих пор болдинские произведения Пушкина. В «маленьких трагедиях» классовое прошлое дано в своем непосредственном виде: действие маленьких трагедий отнесено в средневековье, в рыцарские времена. В любовной лирике тема прошлого проецируется Пушкиным на биографический план, возникает в формах влюбленности поэта в «уснувшую последним сном» возлюбленную — мертвую, ушедшую кра-

соту. Но и там, и здесь поэт одинаково утоляет свою потребность оттолкнуться от ненавистного ему «трехэтажного дома» — от настоящего, романтизировать, героизировать действительность. Насколько сильна была в Пушкине эта потребность болдинской осенью 1830 года, показывает одно мало известное в целом, хотя и обратившееся частично в пословицы, стихотворение Пушкина, написанное тогда же в том же Болдине, с характерным названием «Герой». Стихотворение развертывается в форме разговора между «поэтом» и «другом». Друг спрашивает у поэта, кто из признанных исторических героев и при каких обстоятельствах наиболее «властвует» его душой. Больше всех воображение поэта занимает Наполеон. Однако оказывается, что сильнее всего он «поражает» поэта не в обычной обстановке побед и завоеваний, когда он «хватает знамя иль жезл диктаторский» или когда «водит войны стремительное пламя», а тогда, когда он «ходит меж одрами» чумных больных и, «рождая бодрость в погибающем уме», «хладно руку жмет чуме».

Однако друг напоминает увлекшемуся поэту «глас строгого историка» (один из мемуаристов отрицал, что Наполеон при посещении чумного госпиталя в Яффе прикасался к больным солдатам).

В ответ гремит страстная тирада поэта:

Да будет проклят правды свет...
Тьмы низких истин мне дороже
Нас возвышающий обман...

Здесь неприятие, отрицание «низкой истины», потребность поэта героизировать действительность, преобразить ее «возвышающим обманом» мечты выражены Пушкиным с исключительной эмоциональной насыщенностью и силой.

Однако той же болдинской осенью в Пушкине, на ряду с голосом «поэта», раздается не только голос его более трезвого, а в общем сходно настроенного «друга», но звучат и иные, уже прямо противоположные, настроения и го-

лоса. В лирических отступлениях заканчивавшейся в Болдине же главы о странствиях Онегина не приемлющий низкой «правды» действительности, предпочитающий ей «возвышающий обман» мечты, поэт неожиданно признается в своем непобедимом тяготении к этой как раз «низкой» действительности, действительности такой, какая она есть, лишенной всяких «поэтических» прикрас, всяких «высокопарных» о ней «мечтаний».

Сознаваясь, что некогда он стремился к иной — романтически-изукрашенной действительности, что в пору его поэтической весны ему

казались нужны
Пустыни, волн края жемчужны,
И моря шум, и груды скал,
И гордой девы идеал,
И безыменные страданья...—

поэт продолжает:

иные нужны мне картины...

и в дальнейшем рисует реальные картины окружающей его немудренной болдинской действительности:

Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых,
Раздолье уток молодых...

В «Герое» поэт проклинает низкую действительность, в написанных почти одновременно строфах «Онегина» (отрывки из «Путешествия Онегина» закончены 18 сентября, «Герой» написан в октябре — ноябре) не только примиряется — «смиряется» — с «низкой» действительностью, но и прямо влечется к ней: ему нужны ее «прозаические» картины, он любит их. Эти диаметрально противоположные настроения говорят, однако, не только о широте психической жизни Пушкина, об огромном диапазоне его

настроений и чувствований, но являются и высшими точками некоего издавна протекавшего в нем диалектического процесса.

XI

Социальная природа Пушкина не элементарна. По своему происхождению поэт принадлежал к древнему родовитому дворянству; многими корнями (воспитание, навыки, отчасти быт, личные отношения и т. п.) был связан с городским, оторвавшимся от своей экономической базы — поместий — дворянством, ему современным. В то же время своим профессиональным бытием «сочинителя», писателя, живущего на «трудовые деньги», Пушкин в значительной части выходил за пределы не только «старинного дворянства», но и дворянства вообще, попадал в промежуточные слои городской трудовой интеллигенции,— по его собственной терминологии—«мещанства». «Дворянин во мещанстве» — так метко определял свое социальное «состояние» сам поэт той же болдинской осенью 1830 года. От «дворянства» к «мещанству», в пушкинском смысле этого слова,— такова была тенденция и социального бытия поэта и обусловленного этим бытием его классового самосознания. В том же направлении шла эволюция его художественного творчества. В своем бытии поэт все тверже становился на профессионально-писательские ноги. В своем классовом самоощущении он все более спускался со своих дворянских «аристократических» высот, все яснее проникался сознанием своего действительного социального бытия. Наконец, в отношении художественной эволюции Пушкина этот же процесс выражался во все большем отходе поэта от начальных «романтических» позиций, в непрерывном нарастании в его творчестве элементов «суровой прозы» — реализма. С полной отчетливостью это предстало нам при анализе «Евгения Онегина». В реалистически-разоблаченном образе Онегина поэт «преодолел», «развенчал», выражаясь его собствен-

ными словами,— «справился» со столь волновавшим некогда его воображение романтическим героем южных поэм.

Реализм, живое чувство действительности помогают ему справиться и с теми «странными снами», болезненными чувствами, настроениями ущерба, гибели, которые издавна накапливались в нем и с такой силой охватили его в Болдине осенью 1830 года. На ряду с «надрывными» нотами обреченности, болезни, смерти уже в тех же рассмотренных нами болдинских произведениях нередко звучат противоположные им мотивы здоровья, бодрости, силы. Печаль об ушедшей молодости, о закате жизни прорывается неожиданным и бодрым возгласом поэта: «Но не хочу, о други, умирать!» Лирические строфы «Осени», с их умиленной влюбленностью в ущерб, в увядание, сменяются непосредственно следующим за ними и весьма характерным «прозаизмом»: перед лицом столь милой ему умирающей «чахоточной девы» сам поэт чувствует избыток здоровья, молодости, желаний. Точно такое же соединение противоположных элементов имеем и в «маленьких трагедиях».

Барри Корнуоль привлекал к себе Пушкина не только «странностями вымысла», не только миром своих болезненных грез, но и резко выраженными стремлениями к «естественному», реалистическому изображению движений человеческой психики. В предисловии к своим «драматическим сценам» английский поэт писал: «Сии очерки написаны с целью испытать, какое действие произведет образ сочинений более естественный того, который с давнего времени господствует в нашей драматической литературе. Я старался соединить поэтические описания с выражениями душевных движений... где заметна борьба одних с другими, я желал, чтобы первые уступили место последним». В «маленьких трагедиях» Пушкина, равным образом, «поэтические описания» соединяются с проникновенным, беспощадно реалистическим анализом сложной и извилистой душевной жизни героев.

Старинный дворянин, отталкивающийся от «низкой» современности, мечтающий о героическом преображении действительности художник-романтик, и «темный мещанин», принимающий и передающий действительность так, как она есть, без всяких прикрас, художник-реалист — замечательным образом скрещиваются в авторе «маленьких трагедий», создавая единственный в своем роде художественный эффект последних. Образы всех главных героев «маленьких трагедий» характерно двоятся. С одной стороны, в рыцарственных героях «маленьких трагедий» поэтом дано выражение основных качеств, специфически классовых добродетелей «старинного дворянства» — феодальная гордость, замкнутость, суровое властолюбие барона Филиппа; специфически-дворянский культ «страсти нежной» Дон Жуана; безмерная героическая доблесть, упоение «боем», смертельной опасностью, «играми славы» автора гимна в честь чумы. И в то же время все эти героические образы явно о п о р о ч е н ы поэтом. В средневековых рыцарей «маленьких трагедий» Пушкин непроизвольно вкладывает упадочный дух своего времени, говоря его же словами, «дух современного поколения, прошедшего через все крайности, изведавшего все ужасы, ко всему охладевшего»: «странные» услады скупого рыцаря, извращенное сладострастие Дон Жуана, «неиз'яснимые наслаждения» Вальсингама и т. п. Демонстрация рыцарских классовых добродетелей обертывается какой-то своеобразной галлереей пороков. Феодальная от'единенность, гордое и суровое одиночество барона Филиппа одновременно трактуются в качестве с к у п о с т и. Вариант барона Филиппа, жрец «единого прекрасного», самоотверженный «служитель» искусства, «аристократ духа», Сальери оказывается завистником и убийцей. Поэт любви, «импровизатор любовной песни», «Рафаэль любовных связей» (Анненков), Жуан — извращенным развратником. Вальсингам истощает свою доблесть в чумных оргиях. О всех почти главных образах «маленьких траге-

дий» так до конца и не знаешь, кто же они — преступники или подвижники, жертвы низменных страстей или герои? И в этом, повторяем, единственная в своем роде художественная действенность «маленьких трагедий». Гениальной творческой силой поэт сумел слить это двойное изображение в цельный художественный образ. В психологической характеристике своих героев, стирающей грани между здоровой и больной психикой, между возвышенными порывами и темными движениями души, Пушкин явился не только предшественником, но и прямым учителем Достоевского.

XII

В большей части рассмотренной нами болдинской лирики (любовная лирика, романс о бедном рыцаре) преобладают романтические эмоции и настроения. В «маленьких трагедиях» элементы романтизма и реализма сосуществуют в поэте. Однако в общем итоге болдинского творчества реализм решительно одолевает. Болдинская действительность, с одной стороны, способствовала, как мы видели, предельному под'ему классового, дворянского самочувствия поэта. Но она же привела и к окончательному крушению его классовых дворянских иллюзий. В Болдине поэт впервые ощутил себя помещиком, феодалом. Но в том же Болдине он увидел лицом к лицу всю скудость, нищету, всю безнадежную разоренность своего дворянского помещичьего настоящего:

Смотри, какой здесь вид: избушек ряд убогий,
За ними чернозем, равнины скат отлогий,
Над ними серых туч густая полоса.
Где ж нивы светлые? Где темные леса?
Где речка? На дворе, у низкого забора,
Два бедных деревца стоят в отраду взора, —
Два только деревца, и то из них одно
Дождливой осенью совсем обнажено,
А листья на другом размокли и, желтея,
Чтоб лужу засорить, ждут первого Борея.
И только. На дворе живой собаки нет.
Вот, правда, мужичок; за ним две бабы вслед;

Без шапки он; несет под мышкой гроб ребенка
И кличет издали ленивого попенка,
Чтоб тот отца позвал, да церковь отворил;
Скорей, ждать некогда, давно б уж схоронил!
(«Румяный критик мой»...)

В этом стихотворении поэт с беспощадной точностью зарисовал тот скудный серенький пейзаж, который маячил перед его глазами в течение трех месяцев пребывания в Болдине. В ряде его болдинских произведений этот пейзаж возникает снова и снова. Он зарисован и в уже цитированных нами строфах «Путешествия Онегина». Его же находим в черновых набросках к «Станционному смотрителю»: «Я сел под окно. Виду никакого. Тесный ряд однообразных изб... Кое-где две-три яблони, две-три рябины, окруженные худым забором... Развалившийся колодец, около его мелкая лужица, в ней резвятся желтенькие утята...» (И. А. Шляпкин — «Из неизданных бумаг Пушкина», СПБ. 1903, стр. 49—50). Убогие избушки, серые тучи, бедные деревца, худой забор, мелкая лужица, развалившийся колодец — всю картину проникает одна тема скудости, убожества. Замечателен и настойчиво-арифметический характер пейзажа. «Два бедных деревца стоят в отраду взора...», «мужичок, за ним две бабы вслед» («Румяный критик мой»...), «перед избушкой две рябины» («Отрывки из путешествия Онегина»), «кое-где две-три яблони, две-три рябины (наброски к «Станционному смотрителю»), — такова жалкая арифметика болдинской действительности, с одной стороны, выражающая всю ее убогость, нищету, с другой — подчеркивающая сугубо-прозаический характер пушкинского описания. На листах своих болдинских творческих тетрадей Пушкин задумчиво чертил пером то фигуру рыцаря в железных доспехах, то абрис дворянского герба (рукопись Ленинской б-ки, 2 376 А, лист 5 об.); следуя «возвышающему обману» мечты, уходил воображением в славное прошлое, в «рыцарские времена». И в то же время в том же Болдине

с особой силой давала себя знать «тьма низких истин» обступающей поэта действительности. Озираясь вокруг на царящие кругом всеобщее оскудение и нищету, поэт должен был переживать себя не могучим средневековым владельцем, не доблестным рыцарем, а «темным потомком некогда знатного боярского рода», «смиренным мещанином», «кротким» Иваном Петровичем Белкиным, нищим хозяином жалкого села Горюхина.

XIII

«История села Горюхина» написана в Болдине. Естественно ожидать, что она связана с непосредственными впечатлениями болдинской действительности. На это обращал внимание в своей статье об «Истории» уже А. И. Черняев («Критические статьи и заметки о Пушкине», Харьков, 1900), мельком отмечал вслед за Черняевым А. С. Искоз (сопроводительная статья при Брокгаузовском издании Пушкина), подробнее развил в своей книге о «Пушкине и мужиках» П. Е. Щеголев. Все эти авторы указывают, что оригиналом белкинской вотчины, села Горюхина, была вотчина господ Пушкиных, село Болдино. В этом направлении можно пойти и дальше. Материалом для «Истории», конечно, послужили общие впечатления болдинской поместной действительности. Однако есть основания предполагать, что сам поэт мыслил свое Горюхино еще конкретнее, непосредственно связывал его с расположенным подле Болдина и выделенным частично Сергеем Львовичем Пушкиным во владение сына-поэта сельцом Кистеневым, в просторечии Кистеневкой. При разделе имения, для чего поэт и приехал в 1830 году в Болдино, Пушкин должен был вникнуть в суть прежде всего кистеневского крепостного хозяйства, познакомиться в первую очередь с кистеневскими счетными и расходными книгами, теми самыми «ревижскими сказками с замечаниями прежних старост», которые указываются Иваном Петровичем Белкиным в числе источников его «Истории». Эти соображения подтверждаются и одним

весьма характерным косвенным указанием, которое можно извлечь уже из самого пушкинского творчества. Описание возвращения Белкина в село Горюхино повторяется почти дословно (только с заменой первого лица третьим и немногими самыми незначительными изменениями) в описании возвращения молодого Дубровского в имение отца.

Биографически возвращение и Белкина и Дубровского подсказано, видимо, не столько приездом Пушкина в Болдино, сколько повторными наездами его в Михайловское. Однако в данном случае это не так существенно.

Гораздо важнее, что «остальная» деревенька Дубровского названа Пушкиным по имени его собственной, частично переданной ему отцом деревеньки, «сельцом Кистеневкою».

Этим поэт непроизвольно выдал себя: в его сознании между Горюхиным и Кистеневкой стоял очевидный знак равенства.

Любопытно, что и самое название вотчины Белкина Горюхиным едва ли не было подсказано поэту кистеневскими realia. В числе кистеневских крепостных душ, переписанных на Пушкина при разделе с отцом, значились, между прочим, Горюновы (см. Щеголев — «Пушкин и мужики», стр. 78). Лексически ход от Горюновых к Горюхину вполне закономерен (у Даля читаем: «горюшник, горюн; женский род — горюнья, горюха — кто горюет, бедует или кручинится»). Нищий владелец села Горюхина, Белкин, это — нищий владелец села Кистенева, Пушкин.

Мало того. Всем писавшим об «Истории села Горюхина» бросался в глаза пародийный характер «загадочного» произведения Пушкина. Между исследователями шла оживленная полемика о том, кого имел в виду Пушкин своей пародией — Карамзина (Н. Страхов), Полевого (Черняев, отчасти Искоз) и т. д. В поле зрения спорящих была, главным образом, собственно историческая часть «Истории села Горюхина». Обширное, равное по размерам собственно «Истории» предисловие к ней оставалось в относительной тени.

Между тем это предисловие представляет особенный интерес. В конце концов, правы все спорящие: в «Истории села Горюхина» Пушкин в какой-то мере пародирует и Карамзина, и Полевого, и Каченовского, и вообще современных ему журналистов.

Однако ни один из исследователей не заметил того, с нашей точки зрения, исключительной важности факта, что предисловие к «Истории» содержит многочисленные черты насмешки Пушкина над самим собой, является в значительной своей части несомненной «автопародией».

Некоторые элементы автопародии содержатся уже в том «биографическом известии», которое, в форме письма ненарадовского помещика, предпослал Пушкин своим «Повестям Белкина». Между Иваном Петровичем Белкиным и самим поэтом оказывается явное сходство. Оба почти ровесники: Белкин родился в 1798 году, годом раньше Пушкина (в предисловии к «Истории» Пушкин, наоборот, делает Белкина несколько моложе себя, заставляя родиться в 1801 году, «апреля 1 числа» — дата подчеркнуто-ироническая). Оба происходят от «благородных родителей» («благородное» происхождение Белкина особенно подчеркивается в предисловии к «Истории»: как и Пушкин, Белкин происходит из «знаменитого рода»). Оба — «сочинители», «писатели». Умирает Белкин «на 30-м году от рождения», т. е. почти в том возрасте, в каком Пушкин написал свои «Повести Белкина».

В приверженности Белкина к «старой своей ключнице, приобретшей его доверенность искусством рассказывать истории», в какой-то степени пародируются известные отношения Пушкина к своей няне. Автопародийно и сообщение ненарадовского помещика о том, что «Иван Петрович оставил множество рукописей, которые частию употреблены его ключницею на разные домашние потребы. Таким образом прошлою зимою все окна ее флигеля заклеены были первою частию романа, которого он не кончил»: неокончен-

ный роман имелся и среди «множества рукописей» самого Пушкина. На ряду с чертами сходства дается и целый ряд опять-таки пародически-заостренных отличий Ивана Петровича Белкина от самого поэта: «Иван Петрович вел жизнь самую умеренную, избегал всякого рода излишеств... к женскому же полу имел он великую склонность, но стыдливость была в нем истинно-девическая». К тому же роду пародических различий относятся подчеркнутые указания и «биографического известия» и предисловия на скудную образованность, бесталанность, наконец, «смирность» Ивана Петровича.

Пародийность всех этих указаний особенно станет для нас очевидна, если мы сопоставим их с некоторыми местами одновременно написанных болдинских журнальных заметок Пушкина. Так в «Китайском анекдоте», направленном против Булгарина, утверждавшего, что Пушкин в «Борисе Годунове» использовал его роман «Дмитрий Самозванец», читаем: «Некто из класса Грамотеев написал трагедию... Другой грамотей или подслушал трагедию из прихожей... или тихонько взял рукопись из шкатулки мандарина... и склеил на скорую руку из довольно нескладной трагедии чрезвычайно скучный роман. Грамотей-трагик, человек бесталанный, но смирный, поворчав немного, оставил было в покое похитителя...» и т. д. В своем ироническом самоумалении поэт наделяет себя точно теми же чертами бесталанности и смирности, которые кладутся им в основу образа Ивана Петровича Белкина. В другой болдинской же журнальной заметке «Сам с'ешь» находим схожее ироническое противопоставление «чиновных журналистов» — «сих феодальных баронов», «сих незнакомых рыцарей»—«смиренной братии нашей» — Пушкину и его товарищам по «Литературной газете».

В наброске статьи «Будучи русским писателем...» поэт с тем же ироническим «уничижением паче гордости» говорит от своего лица прямо словами предисловия к «Истории села

Горюхина». Предисловие начинается смиренным заявлением Ивана Петровича Белкина: «Если бог пошлет мне читателя...». В указанном наброске статьи, между прочим, читаем: «Смею уверить моего читателя (если господь пошлет мне читателя...»).

В предисловии к «Истории», как и в биографическом известии ненарадовского помещика, также имеется немало соответствий с биографией самого Пушкина (уже упоминавшийся приезд Белкина в Горюхино, ввод в наследство и т. д.). Однако замечательнее всего то, что в описании литературных трудов Белкина и самой их последовательности поэт явственно пародирует свою собственную творческую эволюцию. Как и Пушкин, Белкин начинает со стихов: «все роды поэзии (ибо о смиренной прозе я еще и не помышлял) были мною разобраны, оценены, и я непременно решился на эпическую поэму, почерпнутую из Отечественной Истории... Поэма моя подвигалась медленно, и я бросил ее на третьем стихе» (вспомним отрицательную оценку пушкинской «Полтавы» современной ей критикой, на все лады твердившей, что поэт потерпел в своей попытке написать историческую поэму решительную неудачу). «Я думал, что эпический род не мой род,—продолжает Иван Петрович Белкин,— и начал трагедию Рюрик. Трагедия не пошла» (вспомним слова Пушкина из «Китайского анекдота», где его трагедия называется им «довольно нескладной», а ее автор «человеком бесталанным»).

После неудачи трагедии Белкин решил «низойти к прозе». Наконец, в качестве последнего этапа литературной деятельности Белкина указывается его намерение «оставить мелочные и сомнительные анекдоты для повествования истинных и великих происшествий» — заняться историей. Такова в общих чертах была схема творческого пути и самого Пушкина. Завершается предисловие ярко пародийной концовкой:

«Ныне, как некоторый мне подобный историк, коего имени я не запомню, о к о н ч а с в о й т р у д н ы й п о д в и г, кладу перо и с г р у с т ь ю иду в мой сад размышлять о том, что мною с о в е р ш е н о. Кажется и мне, что, написав историю Горюхина, я уже н е н у ж е н миру, что долг мой исполнен и что пора мне опочить».

Грусть по окончании труда — тема болдинского же стихотворения «Труд», написанного, очевидно, в связи с окончанием «Евгения Онегина».

Однако в приведенных заключительных строках «предисловия» не только пересмеивается лирическая настроенность Пушкина, но резко пародируется и один из самых «высоких», особенно дорогих поэту образов его прежнего творчества — образ летописца Пимена: «Кажется и мне... что д о л г м о й и с п о л н е н и что п о р а м н е о п о ч и т ь». Вспомним: «И с п о л н е н д о л г, завещанный от бога... А мне п о р а, п о р а у ж о т д о х н у т ь...»

В создании автопародийного образа Ивана Петровича Белкина находит законченное художественное воплощение тот же процесс социального переосознания себя поэтом, с которым мы сталкиваемся и в «М о е й р о д о с л о в н о й» и в ряде одновременно написанных болдинских журнальных статей. Мелкопоместный потомок «знаменитого рода Белкиных» перекликается с «мелким мещанином «Моей родословной» («бояр старинных я потомок; я, братцы, мелкий мещанин»), с впавшим в «третье состояние» «темным потомком некогда знатного боярского рода» болдинских журнальных статей. Вокруг осознанной в себе поэтом новой социальной личности группируется второй ряд произведений болдинской осени 1830 года. Миру «шестисотлетнего дворянина», миру «маленьких трагедий» и почти всей болдинской лирики противостает действительность «Повестей Белкина», «Истории села Горюхина», стихотворения «Румяный критик мой...», «Домика в Коломне», «прозаических» строф «Путешествия Онегина».

XIV

В Болдине поэт впервые встал на реальную классовую дворянскую почву, и в Болдине же эта почва решительно ускользнула у него из-под ног. «Шестисотлетнее дворянство» оказалось «возвышающим обманом» мечты, не имеющим никакой реальной опоры в настоящем, в действительности. В действительности шестисотлетний дворянин Пушкин оказывался нищим Иваном Петровичем Белкиным, владельцем разоренного вконец села Горюхина.

В Болдине поэт составляет «Родословную Пушкиных и Ганнибалов» и в Болдине же пишет «Мою родословную» и ряд журнальных статей, в которых резко подчеркивает свое смиренное мещанство, свою принадлежность к «третьему состоянию».

Под гербовой моей печатью
Я кипу грамот схоронил,—

так меланхолически заканчивает поэт занятия родословной своих предков — знаменитых бояр Пушкиных:

Я грамотей и стихотворец,
Я Пушкин просто, не Мусин,
Я не богач, не царедворец,
Я сам большой: я мещанин.

И совершенно в тоне этих стихов звучит его письмо Плетневу, написанное через месяц по возвращении из Болдина и рисующее планы его будущей жизни: «Душа моя, вот тебе план жизни моей: я женюсь в сем месяце, полгода проживу в Москве, летом приеду к Вам (в Петербург)... заживу себе мещанином, припеваючи, независимо...» (письмо от 13 янв. 1831 г.).

Через месяц ему же: «В июне буду у вас и стану жить en bourgeois» (от первой половины февраля 1831 г.).

Биографически этот уход от дворянства, это стремление в новый социальный слой выразились в освобождении

поэта от «странных снов», от призраков мертвой возлюбленной, в его твердом решении стать в своей личной жизни на «обычные», «проторенные пути». Через два месяца по возвращении из Болдина он пишет одному из своих старых друзей: «До сих пор я жил иначе, как обыкновенно живут. Щастья мне не было. «Il n'est de bonheur que dans les voies communes». Мне за тридцать лет. В тридцать лет люди обыкновенно женятся — я поступаю как люди...»

В художественном творчестве Пушкина тот же сдвиг выразился в переходе от «мечтательного» мира «поэта» к «строгой» действительности «историка», от болдинской символики и романтизма к реализму, от лирики к эпосу, от стихов к прозе.

М. К. Добрынин

ПЕЙЗАЖ В ТВОРЧЕСТВЕ И. С. НИКИТИНА

I

Рассматривая творчество писателя как систему художественных образов, данных в форме вещного бытия (природа и быт), идеологической и психологической, мы должны рассмотреть все элементы, из которых сложился этот художественный организм, то органическое целое, в котором нашла свое выражение определенная классовая сущность в форме своего эстетического отношения к действительности.

Пропустив одно звено, мы разбиваем целое и не в состоянии вскрыть его закономерность, не в состоянии показать, как формировался этот организм, так как только в совокупности, в органической целостности может быть постигнута как природа творчества, так и показаны необходимость его отдельных частей и их связь, т. е. историческая форма, необходимость наибольшего и наилучшего выявления социальной сущности в этих именно формах.

Отсюда понятно, что, отбросив пейзаж у Никитина, мы бы не смогли вскрыть всего богатства проявления торговой буржуазией своей сущности, мы бы утеряли часть органического целого, раскрытого в пейзаже, мы бы не смогли об'яснить целого ряда черт в характерах и быте этого слоя, черт, глубже и яснее раскрывающих социальную природу мещанства, как члена определенного общества. Мы бы не смогли раскрыть всей глубины этой сущности, ее исходных путей, ее перспектив, а стало быть, уяснить все ее своеобразие в историческом бытии.

Задача исследования не может быть сведена только к установлению социальной природы творчества, его почвы; она включает в себя также и следующий этап — показать, как из реального процесса вырастает это творчество, как оно вплетается в язык реальной жизни, является результатом практической деятельности людей, живой формы их бытия, живой, активно действующей действительностью, разумной, а потому и необходимой в своем возникновении.

II

Пейзаж у Никитина стоит несколько особняком, как нечто внешнее, не входящее в общение с его героями. Природа не гармонирует, не противостоит в качество враждебной стихии, не дополняет его героев: она попросту чужда их внутреннему миру, чужда устремлениям их ума и чувства. Они стоят в стороне от нее, им некогда заниматься ею, любоваться ее красотами, восхищаться ее тайнами. Это прекрасно выражено Лукичом (поэма «Кулак») в его замечании о соловье:

Вишь, родной!
Старушка молвила: не спится!
Всю ноченьку провеселится,
Поди, как свищет! — Кто такой?
Ответил муж скороговоркой,
Ломая хлеб с сухою с коркой:
«Соловьюшек у нас в саду».
Сыт, стало; коли б знал нужду,
Не пел бы. Мне вот не поется,
Как хлеб-ат потом достается... (187).

Правда, здесь можно возразить в том смысле, что Лукич говорит о соловье, а не буквально о природе, хотя в данном случае сад и соловей в нем дают одну общую картину. А соловей ведь это необходимый атрибут пейзажа мещанского типа. Где же это видны картины природы у мещан без соловья? Посмотрим, однако, дальше.

Лукич стоит под старой ивой,
В руке топор, в глазах печаль.
Пришлось бедняге на топливо
Рубить деревья, — крепко жаль,
Да надо: все дровам замена,
Их в целом доме ни полена...
И засучил он рукава.
Что ж выбрать? Эти дерева
Своей рукой отец покойный
Ему на память посадил;
Под этой ивой он любил
Вздремнуть на травке в полдень знойный...
Эх-ма, нужда! Топор стучит,
С плетня вороны улетают,
А щепки воздух рассекают,
И ива, падая, скрипит... (220)

Вот и все. Больше у Лукича нет столкновений с природой. А Пучков, Скабеев, Долбин — помещики? Они даже в такое соприкосновение с природой не приходят. Даже Саша и ее мать, проведя ночь в саду, не живут природой, не чувствуют ее благотворного влияния, а пожалуй, наоборот, чувствуют некоторое противоречие. Это противоречие и у Лукича и у других героев вытекает из их положения в обществе. Нужда заставляет взглянуть на мир иными глазами и по-своему одухотворить природу. Интересно взять отношение героев к пейзажу в произведениях, развернутых в ином плане, напр. «Тарас».

Интересно, что Тарас не чувствует природы. Попав в степь, он восхищается ею совсем недолго, и основное его отношение к природе диктуется совсем иными интересами, чем у крестьян. Это бросает свет и на образ Тараса. Даже на мальчишку Тараса основное впечатление производила не природа, куда он убегал из дома, а постоялый двор. В борьбе этих двух моментов и заложен характер отношения образа Тараса к пейзажу. Пейзаж, природу он воспринимает и к ней относится как человек, не имеющий с ней трудовой и активной связи. На первый взгляд это кажется странным,

а на самом деле это вытекает из характера образа Тараса. Этот же характер — не крестьянский. Почему ушел Тарас? Что его тянуло? Почему он нигде не мог найти себе покоя? Этот основной дух беспокойства — дух города — диктовал ему и определенное отношение к природе. Это отношение может быть охарактеризовано как чисто внешнее соприкосновение с ней, как отдушина, куда можно уйти, но где все равно покоя нет. Внутреннего мира она заполнить не может; следовательно, составить основной элемент жизни не в состоянии. Здесь мы все же видели самое близкое соприкосновение с природой. Остановимся еще на одном образе в его отношении к природе. Вспомните, какие мысли и чувства волнуют Евграфа («Поездка на хутор»), когда кругом развертывается прекрасная картина природы. Он думает о своем детстве, об отце-торгаше, о своем мещанском происхождении, об ужасном существовании среди торгашеского мира. Вызвала ли что-нибудь особое природа у Евграфа? Нет, не вызвала. Он так же занят своими мыслями и чувствами, как и остальные герои. И поместите Евграфа в другую обстановку, а не в степной хутор,— положение не изменится. Евграфа занимает и интересует не природа, а его собственные дела. Ни трудового, ни мыслящего, ни какого другого отношения к природе у Евграфа мы не имеем, точно так же, как и у других героев Никитина.

Отношение пейзажа к характерам в целом творчестве, отношение героев к природе в пределах отдельных произведений вытекает из той социальной сущности, которая искала и нашла свое выражение в творчестве Никитина. Пейзаж в одном произведении живет и одушевляется не мыслями и чувствами действующего лица, героя, а он организован мыслями и чувствами социальной среды через голову героев и помимо их (иногда через их посредство). И только потому, что перед нами и в характерах и в пейзаже раскрыта одна и та же социальная сущность в своеобразной форме, мы можем понять ту органическую

слитность всех элементов, которая заложена в произведениях писателя, этой социальной сущностью ищущего себе выхода в формах, определенных реальным процессом жизни класса. Герои и пейзаж — различные моменты.

III

Пейзаж органически соприкасается с литературным бытом, тем более что в обоих случаях здесь образ выступает в вещной форме. Вплетение картин природы в картины быта, их чередование, а отсюда любопытнейшая форма взаимоотношений — все дает право предполагать, что тут мы должны иметь своеобразные формы взаимоотношений, вытекающие из той же социальной сущности. Действительно, в этом месте стыка двух рядов образов заложено органическое единство их, взаимопроникновение, момент, когда быт растворяется в пейзаже и обратно — пейзаж становится бытом. Каждая ли среда имеет этот момент? Очевидно, нет. Тогда скажем, что каждая среда имеет своеобразную форму этого явления. Пейзаж и быт у Пушкина, Толстого — одно, уже у Гоголя несколько иное, а пейзаж и быт у Достоевского— это третье; такое же иное место занимает он и у Никитина. К этому надо присмотреться. Главные пружины творчества, его основная струя, на которую намотаны, как на стержне, все бытовые картины, лежат далеко от всяких картин природы. Интересы Лукича, Тараса, Пучкова лежат совсем в другом месте, чем прекрасная природа. Вспомните-ка Оленина и др. героев Толстого. Проникновение пейзажа в быт там было естественно, оно вытекало из непосредственного положения в жизни, а тут нет. Тарас идет и любуется степью; но что это за любованье? Это просто для него отдушина, да и то слишком слабая, чтобы можно было заполнить пустоту. Тарас вовсе не мужик, он мелкий буржуа, обыватель. Поэтому форма проникновения пейзажа в быт выдает опять-таки социальную природу творчества. Важно, однако, помнить, что в этом своеобразном взаимопроникно-

вении пейзажа и быта сказалась природа среды, определившей творчество.

Несомненно, что это сказалось и во взаимоотношении характеров и пейзажа. Таким образом, касаясь отношения пейзажа к другим образам, мы подошли к вопросу о том, как эти образы проникают друг к другу, образуя органическое единство. Эта форма взаимоотношения между пейзажем и образами в творчестве Никитина вполне закономерна, точно так же как закономерно наличие пейзажа на ряду с другими компонентами. И то и другое есть результат активного отношения к миру принципиального мещанства 40—50-х годов XIX в. Мысли и чувства, которые скрыты за картинами природы, вкреплены в них, принадлежат ему. Отношение, которое скрыто за связью компонентов, есть выражение его эстетического отношения к миру. И то и другое раскрывается уже в характере пейзажа. Каковы же характерные черты пейзажа Никитина? Прежде всего следует установить, так сказать, реставрировать, те основные моменты, которые дает Никитин в своем пейзаже. Иначе говоря, надо классифицировать об'ект его изображения, чтобы потом в нем рассмотреть мысли и чувства создавшей его социальной среды.

IV

Итак, какие же картины природы дает нам Никитин в своем творчестве?

1. Утро, день (смеркает день), утро на берегу озера, вечер после дождя, ночь, зимняя ночь в деревне, тишина ночи, ночь на берегу моря и т. п. — вот одна группа картин, одна часть явлений, одушевленных Никитиным.

2. Весна, в степи, встреча зимы.

3. Небо, в небе радуга сияет, звезды, рассыпались звезды, затепленные звезды, юг и север, запад, закат, когда закат прощается лучами.

4. Лес, музыка леса, в лесу, поле, степь, степная дорога, в чистом поле, полно, степь мая, озеро (над светлым озером), река (подле реки одиноко стою я), сад (в саду).

5. Мрамор, ключ, засохшая береза, черемуха, елка, дуб, буря — пятая группа картин.

Вот примерная классификация картин пейзажа, куда войдут картины, данные также в поэмах Никитина. По существу нет разницы между пейзажем в поэме и вне ее. Если вопрос о взаимоотношении образов и пейзажа ставится в рамках одного произведения, то это есть только для удобства; он может быть поставлен как вопрос о взаимоотношении этих компонентов в рамках творчества в целом. Простое перечисление картин показывает, что у Никитина почти совершенно отсутствуют картины осени, т. е. именно тот период, когда так прекрасно одушевлена природа поэтами дворянства (Пушкин, Тютчев и др.), так сильно одушевлена поэтом разночинцев — Некрасовым. Не то у Никитина. Мелькнет одно стихотвореньице (19 октября) и все. Тут-то уже сказывается социальная среда не только в том, как даны уже имеющиеся картины, но и в том, какие даны, а какие—отсутствуют. Пушкинская социальная среда, среда великосветского барства, имела общение с природой главным образом летом и осенью, проводя зиму в городе. Охота, которой предавалось барство, была осенним спортом, размышление над природой происходило во время столкновений с ней. Естественно, что из положения социальной среды в обществе складывались определенные картины, обусловленные ее культурным уровнем. Во всяком случае провинциальное мещанство не имело этого общения с природой: ни труд, ни спорт не связывали его с ней; это и сказалось на самом наличии картин природы. Однако более существенным вопросом является вопрос о характере наличных картин и закономерности их присутствия в стиле.

V

Разнообразие и красочность пейзажа зависят от того, какими сторонами своей жизни социальная среда соприкасается с природой. Трудовое общение с природой, напр., дает очень большое разнообразие картин. Там природа выступает как помощница или как враг; человек ощущает ее силу, противопоставляет ей свою, и из этого столкновения вырастает большое и разнообразное количество картин. Труд создает очень сложную систему взаимоотношений, вызывает очень сложную сумму мыслей и чувств, одухотворяющих природу. Труд преобразует и разнообразит пейзаж, он дает особый смысл и значение явлениям природы, использует ее различные силы. Ночь и день, утро и вечер воспринимаются не просто, а через человеческий труд, одушевляются психологией труда.

У Никитина мы тоже встречаем как бы присутствие этого трудового отношения. Но это только кажется. Правда, у него фигурируют рабочие, рыбаки и вообще труд; но это только изображаемый об'ект, а мысли и чувства за ним совсем иные. Развернутого трудового отношения в форме одушевления, симпатического одухотворения природы трудовой психологией нет. Вот почему и самый об'ект, в смысле изображения картин в то или иное время года, носит определенный характер. Этим обстоятельством суживалось разнообразие пейзажа, но этим еще не исключалась возможность более глубокого, более вдумчивого, так сказать, философского отношения к природе. Этого-то философского отношения к природе у Никитина и нет, вернее сказать — самое одухотворение не принимает глубокого философского смысла. Это проистекало из культурного уровня социальной среды провинциального мещанства, которое не могло подняться до такого одухотворения, благодаря своему положению в обществе. Сравните эти картины с тютчевскими, и вы сразу увидите культурную разницу помимо раз-

ницы классовой. Вот почему там, где Никитин стремится нарисовать эту картину, он дает самые общие, напыщенные фразы, будучи не в силах создать живое движение, подлинное одухотворение этих картин. Вот его стихи «Вечность» и «Небо» (106, 197). Все бессилие, вся беспомощность выступают в этих двух произведениях, в желании подняться до понимания и очувствования тайн вечности.

Бессилие Никитина сказалось здесь именно с художественной стороны в том смысле, как это понимали современники. Для них оно выражается в том, что понятие о прекрасном, о той полноте жизни, которую давало истинно-художественное произведение для дворян и образованных разночинцев дворянской складки, Никитин воплотить не мог. Это чувствовали все культурные современники вроде Чернышевского, но они не поняли, что в данном случае сам же Чернышевский пред'являл иные требования к Никитину, чем надо было. Представления о красоте мещанской массы, мелкой буржуазии, получили свое выражение в творчестве Никитина; поэтому для мелкой буржуазии провинции это было действительно прекрасным, ибо если бы Никитин дал нечто иное, то его как художника никто из читателей не принял бы, не понял бы, да и зачем он был бы нужен тогда: можно было бы пользоваться другими поэтами — дворянами.

VI

Никитин не может найти иных эпитетов, как «грозная, безмолвная вечность». Он не может дать почувствовать тайну, скрывающуюся «за крепкой печатью, за дверью могилы». Этого чувства у него нет, и он пытается заменить его рядом риторических вопросов. Но вопросы остаются вопросами. Подобным же образом решаются вопросы о причинах бытия. Можно не касаться даже того, как они решаются, а остановиться только на характере подхода к ним, чтобы увидеть, что Никитин берется решать те задачи, для которых социальная среда не дала ему ни мыслей, ни чувств. Как

представитель среды, занятой интересами и мыслями, вращающимися в другом направлении, Никитин подходил к пейзажу со стороны. Общение с природой и ее картины вырастали не органически, а привносились со стороны. Не природа выступала как неизбежное, с чем приходится иметь дело социальной среде в повседневной ли своей практике или периодически, а социальная среда в силу своего положения стремилась к ней, но не могла ее усвоить должным образом, вернее — усвоила ее по-своему. «Природа — храм»,— говорили дворяне, и замирали в восторге перед ней, пораженные ее тайнами и величием, возникавшими перед ними благодаря их культурному уровню. «Природа — не храм, а мастерская, и человек в ней работник»,— говорили разночинцы и строили свое понимание, охваченные огнем трудовой энергии. Картины природы в результате этих отношений были разные. Никитин по существу принадлежит ко второй группе, но его труд особый и его одухотворение природы особое. Оно отличается, прежде всего, созерцательностью, и это сближает его с дворянской формулой.

Пусть снова дни мои мне горе принесут,
Часы тяжелого томленья;
Я знаю, выкупит восторг иных минут
Другие чувства и явленья:

Когда поверхность вод при месяце блестит,
Когда закат огнем пылает,
Иль по дороге вихрь густую пыль кружит,
Иль в полночь молния блистает.

. . . .

Природа, ты одна, наставник мой и друг,
Мир, полный мысли, мне открыла,
Счастливым сделала печальный мой досуг
И с бедной долей примирила!

От тайной ли тоски болит и ноет грудь,
Иль мучит сердце нужд тревога,—
В твои об'ятия спешу я отдохнуть,
Как в храм невидимого бога.

И мне ли не любить тебя от всей души,
Мой друг, не знающий забвенья!
Меня и мертвого ты приютил в тиши,
Теперь живого утешенье! (88)

Тут именно скрыт характер среды, создавшей пейзаж Никитина. Здесь дана не только созерцательность, здесь рядом выступает и смысл обращения к ней, смысл ее существования для этой среды. Сама созерцательность есть результат, обусловленный положением этой среды в обществе, оторванной от природы, но рядом с этим ищущей в ней отдыха и забвенья от условий своего нудного существования. Я уже указывал на то, что в этом созерцательном отношении совсем не было философии, глубины, а внешний подход обусловливал именно бедность и примитивность, обусловленные недостаточной культурностью социальной среды. Можно было бы сказать, что, видя в природе не мастерскую, а храм, Никитин в этом храме не мог ничего заменить кроме блестящих риз святых, да распростертого на куполе Саваофа.

Это смешение двух формул в отношении к природе как-раз и подчеркивает тот факт, что социальная среда Никитина стояла на пороге от одного уклада к другому: из патриархально-феодального мещанства она превращалась в мелкую буржуазию, из придатка к феодальному обществу — в придаток к обществу типично капиталистическому. Это было накануне реформ, это ставило его в очень тяжелое положение. Патриархальные черты пейзажа только выступают здесь, но тут же намечается путь дальнейшего развития. Это путь через торговый капитал к индустриализму, это путь к Писареву, а не к Чернышевскому. В расколе нигилистов Никитин стоял бы на стороне Писарева, а не Антоновича и Чернышевского. Но до Писарева ему было далеко, и мы можем говорить здесь только о тенденциях. В письме от 27 октября 1858 г. (как-раз год выхода «Кулака») Никитин

писал: «Разумеется, нужно помнить о народе, делать для него все благое во имя светлой будущности русской земли, но покамест не мешает подумать о бедном чиновнике, купце и мещанине». Если это перевести на язык Писарева, то и окажется, что проблема голодных и раздетых — основная, но решать ее надо в первую очередь не в деревне, а в городе, где благодаря отсутствию пролетариата об'ектом является мыслящий пролетариат, а для Никитина это была «известная часть публики, молодежь семинарии», на которую он собирался действовать, «проводя в нее все лучшее». (Соч., стр. 452).

Но Никитину было далеко до Писарева (он и умер в год выступления последнего), так далеко, как иногда авангард в известные эпохи отрывается от главной массы. Весьма любопытно стихотворение Никитина «Сибирь».

Сибирь! Напишешь это слово, —
И вдруг свободная мечта
Меня уносит в край суровый.
Природа дикой красотой
Вдали встает передо мною.
И, мнится, вижу я Байкал
С его прозрачной глубиною,
И цепи гор с громадой скал,
И бесконечную равнину
Вокруг белеющих снегов,
И грозных, девственных лесов
Необозримую вершину...
Но вот проходит этот бред (117).

Стихотворение прямо замечательное. Подумайте, какие ассоциации мысли и чувств вызывает у поэта слово Сибирь. Вспомните, что это писалось в 1856 г., накануне так называемых великих реформ, во всяком случае в период начинавшегося общественного под'ема. Правда, значительно позже, но у Некрасова оно вызывало такую ассоциацию:

Есть и Руси чем гордиться, —
С нею не шути.
Только славным поклониться
Далеко итти.
Вестминстерское аббатство
Родиной твоей —
Мир подземного богатства,
Снеговых степей (321).

Или:

... Прошло два года,
Настал святой великий миг,
В скрижалях царства незабвенной
И до Сибири отдаленной
Прощанья благовест достиг.
. . . .
Кто знал его, забыть не может,
Тоска по них язвит и гложет,
И часто мысль туда летит,
Где гордый мученик зарыт.
Пустыня — белая; над гробом
Неталый снег лежит сугробом,
То солнце тусклое блестит,
То туча черная висит,
Встают смерчи, ревут бураны,
Седые стелются туманы,
Восходит день, ложится тьма,
Вороны каркают — и злятся,
Что до костей его добраться
Мешает вечная зима» (58).

Любопытна такая ассоциация, и она становится особенно понятной, если брать никитинский пейзаж в общем органическом сочетании всех элементов его творчества. Эта черта показывает еще особое направление политической мысли, для которой в этом смысле Сибирь не говорила ничего.

Почему все же такая бедность в пейзаже Никитина?

Она, как это вытекает из всего сказанного, обусловлена тем обстоятельством, что социальная среда, рупором

которой является творчество Никитина, не только не стояла в непосредственном общении с природой (так как это-то общение в его творчестве не выступает), но даже по своим жизненным интересам и положению не могла войти в интимное общение с ней. Основная магистраль ее жизненных интересов лежит в стороне от природы, но это еще не значило, что социальная среда не могла обращаться к природе. Наоборот, характер положения, в котором она находилась, придавленность и безвыходность, приводили к тому, что она искала отдушины, искала отдыха вне среды. Был ли это кабак, бурлацкий разгул, бродяжничество или обращение к природе,— все это были явления одного порядка. Разница только в том, что первые выходы лежали в кругу той жизни, которая отрицалась, а природа была как бы в стороне и являлась поэтому отдушиной для более передовых представителей этого слоя. Вот почему они не чувствовали в ней глубоких вопросов, а замирали в немом восхищении перед ней. Они попросту искали в ней совсем другого и поэтому-то одухотворили ее на свой лад. Поэтому же самому они не дали ей трудовой психологии, так как опять-таки, будучи сами людьми труда, к природе убегали от него, и ничего иного, кроме самого общего созерцания, дать не могли, так как в таком случае они одухотворили бы природу своей трудовой психологией. Авангард уже ушел в политику и ставил перед собой проблемы более широкие, хотя и здесь типична именно фигура Писарева, который как революционер очень любопытен.

Из особенностей этого отношения социальной среды к природе, обусловленного ее положением в обществе и уровнем развития, вытекают буквально все особенности ее пейзажа.

Да, пейзаж — это отдушина, куда убегал в часы досуга отдыхать измученный мещанин. И не вытекала ли отсюда изобразительная и выразительная сила пейзажа, его красочность и эмоциональность? Конечно вытекала. Но прежде

всего следует остановиться на чертах патриархальности в характере никитинского пейзажа.

В рутине, в стремлении экономить энергию на употребление старых, уже использованных образов, в чрезвычайно малой подвижности, что дало право Н. Г. Чернышевскому обвинить Никитина в том, будто бы он просто переписывает чужие стихи, сказался малокультурный, патриархальный характер его среды. Его патриархальность и выступает именно в том, что для выражения своей психологии он берет старые костюмы с чужого плеча. Картины природы построены на дворянский лад, но это только внешность У Никитина в его пейзаже масса картин, взятых у других художников, и это только подтверждает ту мысль, что он шел по пути наименьшего сопротивления, видел художественность там, где ее не было.

Варварски переделывая свои стихи, Никитин старался подогнать их под ходячий шаблон интеллигентских понятий и представлений, пытался скрыть свое истинное лицо, на которое жизнь положила среди других черт патриархальные складки.

Н. Г. Чернышевский писал:

Понравится ему (Никитину) звучность стихов в пьесе Лермонтова «Три пальмы», он тотчас пишет:

В глубоком ущелье, меж каменных плит,
Серебрянный ключ одиноко звучит, и т. д.

Понравится звучность стихов в другой пьесе Лермонтова: «Когда волнуется желтеющая нива», он опять пишет:

Когда закат прощальными лучами
Спокойных вод позолотит стекло, и т. д.

То же делает он с различными пьесами Пушкина, г. Тютчева, г. Щербина и Кольцова, г. Некрасова и г. Фета, г. Полонского и г. Огарева и вообще всякого поэта, лишь бы только звучность стихов какой-нибудь пьесы какого-нибудь поэта показалась ему завидна. Вот, напр., стихи, переделанные из Майкова:

Буря утихла. Грядой облака потянулись к востоку;
Грома глухие раскаты вдали замирать начинают...

А вот из Тютчева:

Тихо ночь ложится
На вершины гор,
И луна глядится
В зеркало озер...

Вот опять Майков:

Оделось сумраком поле. На темной лазури сверкает
Гряда облаков разноцветных. Бледнея, заря потухает.

А эти стихи взяты из Щербины:

Вот здесь узнаю человека
В лице победителя волн,
И как-то отрадно мне думать,
Что я человеком рожден.

Опыт подражания Пушкину («Я помню чудное мгновенье»).

Бывают светлые мгновенья

и т. д.

О переделках из Кольцова мы не говорим: их целые десятки. Пьесы, которая не была бы заимствована, в которой было бы хотя что-нибудь похоже на самостоятельность, нет ни одной во всех стихотворениях Никитина. Сам он не замечает в природе или жизни ничего, не чувствует ничего; но кто-нибудь напишет пьесу из русской жизни, и г. Никитин повторит ее; другой нарисует картину степи или гор — г. Никитин составит описание степи и гор; третий вдохновится произведениями греческой скульптуры — и г. Никитин напишет о художнике» [1].

Эту убийственную отповедь Чернышевского можно было бы продолжать, и таким образом увеличить еще ряд примеров, показывающих, что Никитин брал у других поэтов. На этом основании Чернышевский считал, что стихи Никитина

[1] Н. Г. Чернышевский. Собр. соч., т. II, стр. 350—351.

не являются лирическими произведениями. С этим утверждением согласиться нельзя. Никитин заимствовал, подражал, но что из этого следует? Для истории литературы интересно не то, обладал ли он талантом, наличие которого отрицал Чернышевский, велик или мал был этот талант, а то, насколько своеобразно творчество Никитина, какую социальную сущность и каким путем оно выразило. С этой же точки зрения станет интересным факт подражания и заимствования, так как в нем самом скажется определенная черта социальной группы. Тогда он сам будет подлежать об'яснению. В самом деле, из об'яснения закономерности присутствия пейзажа вытекает, что он должен был быть заимствованным, а не оригинальным, так как в опыте никитинской среды нехватало материалов для самостоятельного творчества. С другой стороны, подражание, носящее в известной мере беспринципный характер, тяга к известным образам, экономия своих сил, традиционность, желание перерядиться в костюм господствующей литературы, облечь себя в халат дворянской формы, скрыть буржуазное, мещанское лицо за этими узаконенными, признанными шаблонами,— все это говорит о том, что перед нами не просто буржуазная сущность, а с чертами патриархальности, которые она пытается всячески затушевать. Отсюда подражание дворянам, переряживание в их костюм, который явно не по плечу.

Дело не в подражании и заимствовании, а в том, как это явление об'яснить и о чем оно говорит? Оно говорило о патриархальных чертах мещанско-буржуазной психологии, нашедшей свое выражение в творчестве Никитина.

Однако рядом с этим Никитин находил и свои яркие краски, самостоятельные и наиболее ярко выдающие тот уголок жизни, который он захватил в своем творчестве. То обстоятельство, что Никитин не стоял в постоянном общении с природой, определило характер его пейзажа с внутренней стороны, именно — наделило его самыми общими чертами. Это же обстоятельство лишило возможности развер-

нуть за пейзажем очень близкую и родную систему чувств и мыслей о доле бедняка, о забитости, униженности и т. д., т. е. все то, что составляет основной стержень в характерах. В этом — отрицательное влияние, но были в нем и положительные черты. Они заключались в значительной и своеобразной разработке приемов внешней изобразительности. Так возник своеобразный характер пейзажа: внутренняя психологическая бедность и внешне развернутая изобразительность и выразительность. Это само вытекало из тех условий, в которые были втиснуты отношения среды к обществу и которые формировали ее мысли и чувства в этой области. Сравнительно бедный и однообразный в характерах и эмоциях своего творчества, Никитин становится богатым, когда обращается к природе, но опять-таки только с внешней стороны. Это одинаково относится и к бытовым картинам. Тут вполне выявились отмеченные выше черты никитинского пейзажа: созерцательность, внутренняя бедность и отсутствие философского элемента. Войтоловский прав, указывая на то, что Никитину всегда удавалось сбросить свое мешковатое стихотворное платье, избавиться от сухости и грузности, когда он обращался к природе. Но Войтоловский не прав, утверждая, что свое сердце он отдал бедноте, а поэтический дар — природе, и это привело его к тяжелому раздвоению. Мы видели выше, что такое раздвоение действительно было, но оно являлось следствием не раздвоения поэта, а следствием особого положения социальной среды. Никитин оставался поэтом на всем протяжении своего творчества. Его сердце было не только среди бедноты, но и среди природы, а его поэтический дар не только в природе, но и среди бедноты. Да и сам же Войтоловский на следующей странице утверждает, что «не только в описаниях природы вдохновение Никитина достает такого широкого размаха. В тех случаях, когда вопли нужды не скребут его за душу, его настроения обле-

каются в удивительно сильные и красивые образы». Правда, тут есть оговорка, «когда вопли нужды не скребут его за душу», но в таком случае противоречие налицо. Я же скажу, что как поэт он одинаков везде. Это станет ясным, когда мы произведем анализ всех элементов его творчества. Пока же можно утверждать, что выразительность и изобразительность были налицо, потому что *к ним рвалось сердце*, но не могло *растворить себя в природе целиком*.

Первой чертой никитинского пейзажа следует считать ее *живописную ощутимость*,— то, что можно было бы назвать скульптурностью. Второй чертой можно считать *живописную красочность*,— то, что в буквальном смысле называют живописью.

Звуковая сторона никитинского пейзажа, то, что называют музыкальным пейзажем, не является для него характерной, хотя и здесь уже выступает его своеобразие.

VII

Так как природа являлась той отдушиной, куда уходил Никитин и его социальная группа от своего тяжелого существования, то понятно, что здесь он стремился отдохнуть по возможности в атмосфере более чистой, лишенной всех звуков той жизни, от которой он бежал. Вот почему его картины природы пытаются охватить возможно рельефнее именно самую природу в ее чистом виде. Для исследователя ясна подобная иллюзия, ясна ее закономерность, но в плане активного отношения мещанства к природе это имеет свои последствия, выражающиеся в форме особого подхода к природе, выхолащивания из нее внутреннего содержания. Это выхолащивание, купленное дорогой ценой, имеет не только отрицательную сторону, но и положительную, выражающуюся в форме наибольшей разработанности чисто изобразительной и выразительной стороны.

Это можно иллюстрировать примерами. Возьмем из группы первой — «Ночь».

Оделося сумраком поле. На темной лазури сверкает
Гряда облаков разноцветных. Бледнея, заря потухает.
Вот вспыхнули яркие звезды на небе, одна за другой,
И месяц над лесом сосновым поднялся, как щит золотой,
Извивы реки серебристой меж зеленью луга блеснули,
Вокруг тишина и безлюдье: и поле, и берег уснули;
Лишь мельницы старой колеса, алмаз рассыпая, шумят,
Да с ветром волнистые нивы, бог знает о чем, говорят.
На кольях, вдоль берега вбитых, растянуты мокрые сети;
Вот бедный шалаш рыболова, где вечером резвые дети
Играют трепещущей рыбой и ищут в траве водяной
Улиток и маленьких камней, обточенных синей волной.
Как лебеди, белые тучи над полем плывут караваном,
Над чистой рекою спят ивы, одетые легким туманом,
И, к светлым струям наклонившись, сквозь чуткий прерывистый сон,
Тростник молчаливо внимает таинственной музыке волн.
(11)

Я нарочно взял «рядовое» стихотворение Никитина, чтобы показать, что именно в их массе выглядывает эта его особая манера дать наиболее полное описание, желание представить картину наиболее полно и скульптурно. Эта скульптурность может быть достигнута путем тщательного описания всех элементов пейзажа, всех его мелочей и деталей. Она есть показатель того, что Никитин слишком мало знает этот пейзаж, чтобы одной, двумя чертами дать его рельефно. Это становится явным, если сравнить его с городским пейзажем, более родным и близким поэту.

Флаг поднят. Ярмарка открыта.
Безоблачен и жарок день.
Из ближних сел и деревень
Народом площадь вся покрыта;
На море пестрое столов
Громада белая домов
Глядит стеклянными очами;
Недвижная, затоплена

Вся солнца золотом она.
Люд божий движется волнами...
И кички с острыми углами,
Подолы красные рубах,
На черных шляпах позументы,
И веером в девичьих косах
Едва колеблемые ленты —
Вся деревенская краса
Вот так и мечется в глаза!
Из лавок — хитрая приманка:
Высматривают кушаки,
И разноцветные платки,
И разноцветная серпянка.
Тут груды чашек и горшков,
Корчаг, боченков, кувшинов;
Там лотки, подойники, лопаты,
Колеса...

Построение картины пейзажа по существу достигается не столько большим перечислением входящих в нее элементов, сколько умелым их сочетанием и выбором наиболее характерных, наиболее типичных для данной картины. Это легко удается Никитину в родной ему городской среде и заполняется возможно более детальным описанием элементов сельского пейзажа, при чем в первом случае он выбирает нужные и наиболее характерные черты, во втором случае дает возможно большее описание, не умея справиться с выбором. И то и другое вполне закономерно.

Живописная красочность никитинского пейзажа вытекает не из прекрасного знания сельского, а как раз обратно: из его незнания, но вполне искреннего восхищения и чувства. Из прекрасного знания природы, из интимного общения с ней вытекает обыкновенно глубинное ее одушевление, философский подход к ней. Из внешнего, но искреннего подхода может получиться совершенно неожиданная красочность, показ таких красок, которые охватываются как-то неожиданно. Отсюда этот своеобразный импрессионизм 40—50-х годов. Отсюда такие картины:

Весело сияет
Месяц над селом.
Белый снег сверкает
Синим огоньком.

Это тонкое наблюдение.

И так хорошо это поле! Вот гречка
Меж рожью высокой и спелым овсом
Белеется ярко, что млечная речка;
Вот стелется просо зеленым ковром,
Склоняяся к почве густыми кистями;
С ним рядом желтеет овес золотой,
Красиво качая своими кудрями,
А воздух струится прозрачной волной,
И солнце сияет так ярко, приятно сияет!

Приведу еще живописную картину:

По всей степи — ковыль, по краям — все туман.
Далеко, далеко от кургана курган;
Облака в синеве белым стадом плывут,
Журавли в облаках перекличку ведут.
Не видать ни души. Тонет в золоте день,
Пробежать по траве ветру сонному лень.
А цветы-то, цветы! Как живые стоят,
Улыбаются, глазки на солнце глядят,
Словно речи ведут, как их жизнь коротка,
Коротка да без слез, от забот далека.
Вот и речка... не верь! То под жгучим лучом
Отливается тонкий ковыль серебром.

Картина действительно хороша, и именно в ней подчеркнуто не столько глубокое знание, сколько уменье наблюдать, искренне передавать переживаемое. Отсюда эта своеобразная импрессионистская красочность.

Именно эти стороны в значительной мере выдвинули Никитина в хрестоматии, создали ему популярность художника. Но есть у него в других образах творчества элементы, которые делают его интересным и своеобразным художником. О них особо, а сейчас подведем итоги.

Исследование никитинского пейзажа свидетельствует о том, что он является эстетическим воплощением отношения

городского провинциального мещанства к природе. Особенностью этого отношения были примитивность, созерцательность, отсутствие философского элемента со стороны психологической одухотворенности, рядом с этим богатая разработка живописи и скульптурности.

VIII

В сущности говоря, мы закончили первую половину работы, отыскали в пейзаже Никитина его социальную сущность. Мы установили отношение городского провинциального мещанства, выступающее в пейзаже, и охарактеризовали это отношение. Вторая половина задачи, очевидно, должна заключаться в том, чтобы показать процесс вырастания творчества из реальных отношений и таким образом показать пейзаж, как неизбежное конкретное явление, вплетающееся в язык реальной жизни. Чтобы показать эту неизбежность и необходимость возникновения пейзажа, мы должны в свою очередь обратиться к пониманию пейзажа в историческом плане. Только тогда будет понята неизбежность его в этой форме, его внутренняя детерминированность в процессе творчества.

Никитин,— мы его рассматривали не как личность, а как представителя провинциального торгового мещанства (хотя бы он и не был торговцем),— был поставлен логикой общественных отношений в страшно тяжелое положение. Обстоятельства личной жизни Никитина говорят за то, что он вынужден был поступать так, а не иначе.

Перед поколением Никитина жизнь поставила грандиознейшую задачу: провести обуржуазивание России. Это была трудная и для известной части городского мещанства, которое превращалось из придатка феодального общества в придаток капиталистического, непосильная задача. Оно надломилось в решении этой задачи. Процесс становления буржуазной сущности проходил во всех областях жизни и в це-

лом был предопределен всем предыдущим развитием и наследством, оставленным предыдущим поколением. Это справедливо и по отношению к литературе. Ко времени Никитина мещанство уже проделало большую работу по процессу своего перерождения. Отдельные группы его ушли далеко вперед и даже по разным путям, как, напр., мелкобуржуазная интеллигенция, торговая буржуазия и т. д. Никитин, как мы установили, является представителем надломившейся в борьбе группы, в психологии которой поэтому много патриархальных черт. Его творчество имело уже известный этап в развитии мещанско-буржуазного мастерства. Оно опиралось на творчество Кольцова в литературном отношении, оно опиралось на материальные предпосылки и культурный уровень мещанства, его положение в обществе. Исходя из этих предпосылок, Никитин решил поставленную перед ним задачу, осуществляя становление мещанства в литературе. Перед нами, конечно, противоречие: с одной стороны, старая психология, воспитанная на традиции, в данном случае на Кольцове, с другой стороны — совершенно новые задачи, более радикальные, чем при нем. Это противоречие решается примирением в конкретном творчестве, в конкретных фактах. Это есть решение проблемы формы и содержания, противоречия разрешаемого в конкретных фактах и вечно возникающего при создании других фактов.

Этим процессом противоречия уясняется весь процесс эволюции художественного творчества Никитина, история его творчества, от самых неуклюжих до самых совершенных в пределах этого творчества вещей. Эту эволюцию на пейзаже мы и должны рассмотреть.

Первые стихи Никитина появились в 1853 г. в «Воронежских губернских известиях», а первый сборник стихов — в 1856 г.; уже через два года появилась его знаменитая поэма «Кулак». Если рассматривать эволюцию творчества в социаль-

ном плане, то от первых стихов до «Кулака» прошло всего девять лет и после «Кулака» еще почти три, т. е. всего одиннадцать лет. За эти одиннадцать лет поколению Никитина пришлось решать не мало задач, поставленных перед ним ходом всей жизни. Его отношения к классам в период реформы 1861 года были таковы, что наиболее остро чувствовалась необходимость перейти в разряд буржуазии или погибнуть. Сорвавшаяся с торговой дорожки общественная группа мещанства, недоразвившаяся торговая буржуазия ощущала весь ужас приближающейся гибели. Она действительно стояла перед дилеммой: или наверх или на дно.

Становление психологии этой группы шло медленно, и прежде чем она могла развернуться в образе Лукича, она очень робко развертывалась в пейзаже. Характерно, что перед появлением «Кулака» она отдельными штрихами уже набрасывалась, а после мы не находим у Никитина почти ни одного стиха с пейзажем. Здесь начались первые опыты, и уже когда появился «Кулак», острая необходимость миновала, и Никитин создает такие вещи: «Старый слуга» (1859 г.); «Бедная молодость, дни невеселые», «На пепелище», «Портной», «За прялкою баба в понёве сидит», «Вырыта заступом яма глубокая» (1860 г.); «Исповедь», «Порывы», «Хозяин», «Поездка на хутор» (1859 г.). Все это вещи, которые показывают новый этап в становлении психологии этой группы. Если «Кулак» есть момент осознания ею всей гнусности своего бытия, то остальные вещи пытаются дать сущность группы в ином плане, найти новые стороны ее отношений к действительности, показать их, подчеркнуть тут свое бытие.

Эта схема эволюции творчества Никитина должна быть показана в качественном разрезе и, таким образом, должна обнаружить конкретное движение. В данном случае меня интересует только первый этап — пейзаж.

В первой части был вскрыт характер и социальный смысл пейзажа. Никитин только так и видел пейзаж, и этот

факт обусловил его жанр. Пейзаж у него главным образом заключен в лирические стихи. Этот жанр мог быть наиболее приемлемым для Никитина, во-первых, потому, что пейзаж не был в поле его повседневного опыта, во-вторых,— потому, что развернутых пейзажей до Никитина в мещанской среде почти не было (если исключить Кольцова), в-третьих,— потому, что это наиболее подходящая форма для ухода от гнусной действительности.

Но пейзаж дан не только в лирическом жанре, он дан в поэмах, в лирико-эпических стихах и в прозаическом произведении. Чем это об'яснить? Здесь мы можем нащупать момент перехода от лирики к эпической поэме и затем к эпическому произведению. Это и показывает, сколь широко уже шло становление психологии недоразвившейся торговой буржуазии — городского мещанства.

Конкретное движение, постепенное становление буржуазной сущности в творчестве Никитина, в том числе и в пейзаже, убедительнее всего может быть развернуто и показано на всем протяжении творчества. Прослеживание же эволюции только в рамках пейзажа лишает исследователя возможности ответить на самый существенный вопрос: закономерность и жизненность перехода от одного жанра к другому, как в пределах пейзажа, так и вне его, следовательно — закономерность наличия и места этого жанра в творчестве. Только освещение проблемы жанра способно обнаружить конкретное движение материала, а оно выходит за границы пейзажа. Без этого же момента самый процесс становления буржуазной сущности в пределах пейзажа, главным образом лирики, сведется к простому констатированию, к предварительной, подготовительной работе для об'яснения закономерности перехода от одного жанра к другому в творчестве. Этим об'ясняется вынесение за пределы настоящей работы освещения вопроса о становлении буржуазной сущности в пейзаже.

Ф. Риза-Заде

ДОСТОЕВСКИЙ В ЗАПАДНОЙ КРИТИКЕ

Излишне говорить, что в условиях краткой статьи мы не собираемся дать исчерпывающего обзора всей критической литературы о Достоевском, вышедшей на Западе за более чем пятидесятилетний срок, да это было бы и излишне. Довоенная критика о Д. довольно хорошо знакома у нас. Кроме того главный интерес к Д., как известно, со стихийной быстротой начал расти в послевоенной Европе, и, в частности, в Германии, которая, бесспорно, занимает первое место на Западе в деле изучения Д. Немецкие труды по Д. не только количественно, но и качественно далеко оставляют позади себя выходящее во всех других странах, вместе взятых. Поэтому в настоящей статье мы коснемся только немецких работ, вышедших в послевоенный период, другими словами, за последнее десятилетие. Однако даже при этом ограничении мы все-таки не будем претендовать на исчерпывающую полноту. Так, мы почти не коснемся статей и ограничимся одним только упоминанием некоторых книг, мало относящихся к основной проблеме, под углом зрения которой мы будем производить наш критический обзор. Этой основной проблемой является вопрос, к а к в о с п р и н и м а е т З а п а д Д.; другими словами, каков характер этого восприятия, что находят на Западе наиболее ценного в творчестве Д. и как подходят к явлению его творчества вообще.

Все работы о Д. можно подразделить на несколько основных групп, как по принципу подхода к творчеству Д., так и по общей методологической установке. Группы эти будут следующие: первая группа — это работы, посвящен-

ные опубликованию тех или иных материалов из области биографии или творчества Достоевского, как-то: книга Фюллоп-Миллер и Экссаин (Füllop-Miller и Eckstein»), «D. an der Roulette», сборники «Der Unbekannte Dostojevski». Эту группу работ мы оставляем в стороне, как не имеющую непосредственного отношения к поставленным нами проблемам. Второй группой работ можно наметить работы философского характера, трактующие творчество и мировоззрение Д. с религиозно-мистической и отвлеченно-философской точки зрения. Этих работ довольно много именно в Германии.

Наконец, третью группу образуют работы литературно-критического характера. В Германии они редко четко отделяются от работ философского характера, так как даже в литературный разбор творчества Д. немцы примешивают много чисто-философских моментов. Известно, что в литературной критике в Германии всегда сильны были философские течения, что довольно резко отличает немецкую критику от чистой филологии. Несмотря на эти оговорки, мы все-таки считаем возможным разграничение двух последних групп работ о Д. на группы философско-критическую и литературно-критическую, исходя в этом подразделении из отличительных признаков: для первой группы — разбор не столько художественного творчества, сколько мировоззрения Д. как личности, а для второй — конкретный анализ его творчества и идеологии его героев. Таким образом, для работ философского направления характерен разбор не столько творчества, сколько мировоззрения, идеологии и психологии автора на основании анализа его жизни и его высказываний устами героев, тогда как для работ литературно-критического характера разбор исходит из анализа преимущественно художественнюго творчества и героев не как выразителей личности автора, а как самостоятельных, литературно-законченных, замкнутых в себе и самоценных фигур. Личность и жизнь автора в этом втором случае при-

влекаются только постольку, поскольку они непосредственно обусловливают тот или иной момент творчества, тогда как в первом случае,— случае философского подхода, критика самое творчество освещает лишь под углом зрения воссоздания личности автора и его мировоззрения. Однако и работы философского характера тоже в известной степени распадаются на два вида, в зависимости от метода подхода к творчеству и личности Д. Одни из них подходят к нему с философско-метафизической точки зрения, не как к литературному явлению, а так, как можно подойти к любому мыслителю в любой отрасли науки и искусства. Так, например, Наторп такой подход свой оговаривает с первых же строк своей книги, заявляя: «Если я теперь намереваюсь говорить вам о значении Федора Д. для современного кризиса западно-европейской культуры, то этим самым уже говорится, что мне нет дела до Д., как до писателя. Я не литератор, и Д. есть нечто гораздо большее, чем только литератор» [1]. Таким образом, Наторп подходит к Д. не как к литератору, а как к глубочайшему мыслителю, обращавшемуся к человеку вообще, минуя всякие национальные рамки, в чем Наторп усматривает подлинный об'ективизм его миропонимания. Нельзя не подчеркнуть, насколько вообще спорно положение о возможности подхода к художнику не как к таковому, а как-то иначе, минуя его художественное творчество, или выбирая из него некоторый комплекс идей. При этом забывают, что идеи эти, воплощенные в творчестве художника в живых образах, совершенно изменяют свой характер, а часто и смысл вне этих образов. В самом деле, все основные идеи Д., на которых останавливается Наторп, как-то: проблемы богочеловека или человекобога, проблема добра и зла и др.,— все эти идеи отнюдь не новы и не оригинальны, точно так же как не оригинально и их разрешение, данное Д. Однако когда эти идеи вопло-

[1] Paul Natorp—«Fjedor Dostojewski. Bedeutung für die gegenwärtige Kulturkrisis». S. 1.

щены в Иване Карамазове, то они, становясь сущностью этого замечательного художественнюго образа, сразу приобретают совершенно новый, но, конечно, чисто-художественный интерес. Поэтому подход Наторпа к Д. не как к художнику, а как к «чему-то большему», не оправдывает себя, так как Д. есть только художник, только литератор, и неизвестно, чем «больше» может он еще быть. Наконец, вообще непонятно, почему пророк, философ, или величайший мыслитель есть нечто большее, чем величайший художник? Кроме того, если бы Д. чувствовал себя скорее мыслителем и философом, а не художником, он, вероятно, не стал бы сочинять романы, а стал бы писать философские трактаты. Давно стало общим местом,что гений Д. литературен в самой высокой степени, ярким свидетельством чего служит хотя бы его постоянная забота о занимательности и динамичности в развертывании сюжета, отчего по меньшей мере странны такие заявления, как, например, заявление Мидльтона Мюрри (Middlton Murry) [2], о том, что романы Д. не суть романы, и лишь по недоразумению могут быть признаны за таковые.

Для подхода к Д. в Германии вообще очень характерен ярко подчеркнутый этический оттенок. Карл Нётцель, например, в своей книге «Достоевский и мы» [3] всякую творческую личность понимает чисто-этически. Он говорит: «Каждая творческая личность является тем самым, желает ли она этого или нет, сознает она это или не сознает, всегда также и освободительницей человека» (20 стр.). Всю свою характеристику творчества Д. он выводит из довольно непонятного об'яснения Д. как «voraussetzungloser Mensch» (беспредпосылочный человек). Наконец, уже просто курьезно, но очень показательно для философско-метафизической критики о Д. в Германии начинает свою книгу о Д.

[2] Middleton Murry—«D. A critical study». London. Jecker. New edition. 1923.

[3] Karl Nötzel—«D. und wir». München. Musarion Verlag. 1920

Вернер Мархольц[4]: «Таков воистину Д.: адский путь грешника и воскресение святого, отчаяние человека и милость божья, унижение души и высокомерие духа, взлет сердца и смирение разума»... и т. д. А в главе «Путь к Достоевскому» он прямо заявляет, что никто не понимал Д., кто пытается воспринимать его только как литературное явление. Д.— творец мистерий, но в заимствованной у Запада форме романа. Они — отрывки (Bruchstück) из евангелия (41 стр.).

Такой же подчеркнуто метафизический характер носит и книга Фишера «Достоевский»[5]. Недаром автор посвящает ее теологическому факультету Тюбингенского университета. Свою работу, как он говорит в предисловии, он строит по принципу изложения высказываний Д. по религиозно-моральным, политическим и пр. проблемам (5 стр.). Фишер всецело присоединяется к процитированному им заявлению Освальда Шпенглера о том, что христианству Д. принадлежит ближайшее тысячелетие (147 стр.). Довольно подробно останавливается Фишер на разборе отношения Д. к западной культуре. Он считает, что Д. отнюдь не является отрицателем всякой культуры вообще, что для него проблема культуры есть проблема красоты. Для Д., по мнению Фишера, культура есть, в первую очередь, любовь к красоте. Ведь для него и Христос — абсолютно прекрасный человек. Однако причину огромного влияния Д. в современной Германии Фишер усматривает в особых, специфических условиях нашего времени, хотя творчество Д., по его мнению, никогда не утратит огромного значения решительно во все времена у всех высококультурных народов. Особое же его влияние на нас, говорит Фишер, следует об'яснить тем,

[4] Werner Mahrholz—«D. Ein Weg zum Menschen, zum Werk, zum Evangelium». Zwiete Auflage. Berlin. Furche Verlag. S. 7. 1926.

[5] Paul Fischer—«D. Sein Glauben, Hoffen, Lieben». Verlag von Steinkopf. Stuttgart. 1925.

что мы, сами поставленные лицом к лицу с хаосом, особенно тянемся к Д., этому величайшему воплощению хаоса, искавшему путей к преодолению этого хаоса, поставившему это искание, являющееся и для нас насущнейшим вопросом, центральной проблемой своего творчества. Таким образом, Д. показывает нам цели и пути наших исканий (143 стр.).

Совершенно также характеризует значение и восприятие Д. на Западе и Герман Гессе[6] в своей книге «Взгляд на хаос». Он говорит, что современные европейцы чувствуют необычайное родство и близость к героям Д., потому что все его творчество, весь мир, заключенный в нем, они воспринимают не как некую законченную и знакомую целостность, а как мир пророческий, как предвидение распада и хаоса, которые охватили Европу только в последние годы, но Д. были знакомы уже несколько десятков лет тому назад. Однако это не следует понимать так, что в своих героях Д. дает идеал, к которому должен стремиться европеец. Нет, это следует понимать не как утверждение — «вот каким ты должен стать», но в смысле необходимости: «через это мы должны пройти, в этом судьба наша». Будущее неизвестно, но дорога, которая ведет к нему,— одна. Она означает душевное обновление. Дорога эта ведет через князя Мышкина. Она ведет к «магическому» мышлению, к приятию хаоса, к возврату в бессознательное, в беспорядочное и бесформенное, возврату к звериному, к началу всех начал. Не для того, конечно, чтобы там остаться, но для того, чтобы найти корни забытых стремлений, утраченных возможностей и снова начать построение, оценку и разделение мира. Но по этому пути не поведет нас никакая революция,— не забывает подчеркнуть Гессе,— по этому пути каждый должен итти сам, один и для себя (28 стр.).

---

[6] Hermann Hesse. — «Blick ins Chaos». Seldwyla Verlag. Bern. 1920.

Для Гессе образ Мышкина есть образ Христа (то же и у некоторых других критиков, например, Фишера), а Д.— не писатель, а пророк. Самый же яркий признак заката Европы Гессе усматривает в том, что ее дух все больше и больше поглощается идеалом Карамазовых, этим очень древним оккультно-азиатским идеалом. Сама же семья Карамазовых, несмотря на то, что она состоит из четырех членов, едина. Она вся в целом есть «русский человек», ибо русский человек есть одновременно и Иван, и Алеша, и Дмитрий и старик Карамазов. Этот русский человек, человек приближающийся, уже близкий человек европейского кризиса, человек который является одновременно и судьей и убийцей, и грубой и нежнейшей душой. Это — человек, который стремится преодолеть все противоположности, все свои особенности, все моральные устои, преодолеть самый principium individuationis. Этот человек — еще неоформленный душевный материал, изначальная материя. Он, конечно, не может пребывать в этом состоянии. Он может только погибнуть, только преодолеть и итти вперед. И вот этого человека заката, это страшное привидение и предвосхитил Д. Он предвидел начинающуся катастрофу и видел ее в Карамазовых. Гессе считает за счастье, что они, т. е. Карамазовы, остались незаконченными, иначе не только русская литература, но и вся Россия и все человечество взорвались и взлетели бы на воздух (4—6 стр.).

Так же символически толкует «Карамазовых» и Хольцман[7] в своей книге о Д. Он усматривает в них предвидение всего последующего развития России. Эта символика оказалась понятной и раскрытой только в наши дни, тогда как раньше ее можно было и не заметить за чисто-литературным развитием темы. Основной мотив романа — убийство отца. Кто совершает этот поступок? — Не Дмитрий, воплощение стихийных народных сил, не верующий Алеша, а Смер-

[7] Max Holzmann — «D. Sein Leben und Werden». München. Musarion Verlag. 1923.

дяков, воплощение рабского и слепого обезьяничанья Запада. Иван, тоже зараженный Западом человек, является духовным сообщником этого преступления (88 стр.). Хольцман связывает всю пророческую сущность Д. с Россией. Поэтому его пророчества не относятся к людям Запада, как порожденьям другой культуры. Обращение к Д. означало бы для них отказ от Гете и Ницше. Д. особенно ценен как ключ к духу русского народа, и его нельзя обойти, если искать путей к России, но некоторые стороны Д. навсегда останутся чуждыми для Запада. Это не помешает его признанию как величайшего гения, воплотившего в себе хаос сегодняшнего дня и зарождающуюся новую жизнь дня грядущего. Источник этой основной двойственности в творчестве Д., этих двух одинаково сильных развитых начал — демонического и божеского — Хольцман усматривает в самой личности Д. Он об'единяет в себе противоречие острого как лезвие ножа мышления с чрезвычайно развитым религиозно-демоническим чувством жизни. Отсюда его замечательнейшая способность заставлять темное начало служить началу светлому,— способность, с особенным блеском проявившуюся в его жизни, где из самых тяжких испытаний он умел извлекать богатейшую пищу для своей духовной жизни. Такая способность преображения темного в светлое и делает Д. не только один из всеоб'емлющих воплощений человеческого духа, но и одним из самых великих людей, которых мы только одним из всеоб'емлющих воплощений человеческого Хольцман величие его творчества. Поэтому и героев его он непосредственно выводит из особенностей личности Д., воплощением отдельных сторон которой они являются (19—82 стр.). Особенно ярко сказывается принцип этого биографического подхода в анализе «Карамазовых». В основных трех образах: Ивана, Алеши и Дмитрия воплощается, по Хольцману, личность Д.: в Дмитрии — как человеке демонических страстей (dämonischer Friebmensch), в Иване — как в человеке острого умственного начала, и в Алеше — как

гармоническом синтезе этих двух противоречий, как во всечеловеке (Allmensch). Но и Федора Павловича и Смердякова — их также об'емлет личность Д. (7 стр.).

Шаткость такого толкования творчества личностью автора и нахождение первоисточника всех особенностей этого творчества в особенностях, заложенных в личности автора, другими словами, усмотрение в совокупности всех образов героев одного образа самого автора, шаткость такого подхода, по принципу которого построена книга Хольцмана, можно продемонстрировать на примере сравнения его с другой работой философско-метафизического характера—Турнейзена[8], где автор, разбирая личность Д., приходит к утверждениям диаметрально - противоположным характеристике Хольцмана. Так, в заключении своей книги он говорит: «Д. не святой, не аскет, не благородная, а демоническая душа... Он сам стоит глубоко в проблематике своего творчества, но не где-нибудь вне или около него. И именно это-то и придает его жизни, его судьбе, его человеческому лицу присущее ему величие. Его лицо носит черты его творчества, а его творчество — черты его лица. Религии, культа священнослужения из него, несмотря на желание Мережковского, все-таки не сделаешь» (77 стр.). Такой подход, где личность автора не противопоставляется его творчеству, не рассматривается как некоторое отдельное и всеоб'ясняющее начало, но берется лишь в непосредственном воплощении в творчестве, где личность перестает быть личностью, но становится творцом,— такой подход, конечно, гораздо правильнее, так как он исходит из некоторой, совершенно конкретной и определенной данности, каковой являются художественные произведения. Турнейзен свою хотя и отвлеченно-философскую критику производит уже на основании преимущественно критики творчества, а не личности Д. Поэтому он уже приближается к философско-литературной струе критики и несколько отличается от философско-

[8] Turneysen — «Dostojevski». Kaiser Verlag. München. 1921.

метафизической критики, которую мы имеем, например, у Наторпа.

Турнейзен усматривает два полюса в творчестве Д. Один полюс — это жизнь такая, какова она есть, жизнь земная; другой полюс — это жизнь потусторонняя и вечная. Тут — человек, там — бог. Это богоискательство является центральной проблемой творчества Д. Богоискательство Д. усматривает как раз в наиболее позитивных устремлениях человека. Отсюда, по мнению Турнейзена, критическое отношение Д. к обществу и к культуре европейской как к культуре, построенной без бога. Буржуазии, как носительнице этой культуры, он предсказывал море крови. Турнейзен находит, что у Д. предвосхищена вся моральная критика буржуазии, данная социализмом, хотя к социализму он тоже относится отрицательно, как к попытке отхода от бога и гордливой вере в титанические силы самого человека. В этой критике Турнейзен усматривает пророческое значение творчества Д., воплотившего в себе все чаяния и запросы европейского человека конца XIX века, этой смутной эпохи, непосредственно предшествовавшей войне и революции, вышедших из ее недр. Вот почему вожди конца XIX и начала XX веков, наиболее ярко воплотившие в себя стремления этой эпохи, кажутся фигурами, вышедшими из творчества Д. Любопытно, что как примеры таких фигур Турнейзен называет Толстого, Ницше и Ленина (6—7 стр.). Однако сущность и тайна Д., по мнению Турнейзена, лежит не в умении отгадывать скрытое и сокровенное. Наоборот, его тайна в том, что он сознавал и знал, что мы, несмотря на то, что знаем много разнообразных вещей, в конечном итоге все-таки ничего не знаем. Его тайна — в постановке вопроса о сущности человека, но на этот вопрос он не дал никакого готового и окончательного ответа. Но уже в самой этой постановке заключается ответ. Человек стал для Д. загадкой, поэтому и смог он так глубоко его понять. Отсюда, по мнению Турнейзена,

его значение для человека наших дней, так как эта проблема человека есть и наша проблема, а герои Д. — это мы, это наши двойники, и тайна их жизни есть и тайна нашей жизни, тайна жизни вообще. И потому, что мы не можем избежать этого вопроса и теперь менее, чем когда-либо, поэтому не можем мы избежать и встречи с Д. Его судьба была — одержимость этим вопросом, а его мастерство — постановка этого вопроса с такой неслыханной широтой и глубиной, что все вытекающие отсюда вопросы сосредоточились в творчестве его, как в фокусе. Это-то и придает жизни и своеобразие (10 стр.).

Исходя из этих рассуждений, Турнейзен приходит к странному утверждению, что Д., собственно говоря, не является тем психологом par excellence, за которого так принято его считать. В самом деле, если центральный вопрос его творчества есть вопрос о боге, а сущность его творчества — во вскрытии устремленности к богоискательству в каждом отдельном поступке человека, то в таком синтетическом истолковании психологии человека он приходит к психологии, которая уже не является таковой, поскольку центр ее тяготения лежит в потусторонности. Турнейзен, повидимому, здесь под психологией понимает психологию позитивную.

Интересно, что к такому же отрицанию «психологичности» в позитивном значении этого слова приходит и Хюэк[9] в своей интересной статье—«Д., психолог иррационального». Если,— говорит он,— согласиться с тем, что задачей всех психологов до наших дней было сведѐние всего кажущегося иррациональным к рациональному, то Д. не психолог уже потому, что его задача как раз обратная: он показывает, что все на вид рациональное — иррационально. Таким образом, его психология заключается как раз в том,

[9] Hueck — «D. — der Psychologie des Irrationalen». Журнал «Die Literatur». Januar. Heft 4. 1926.

что он отвергает всякую психологию. Он убивает рациональную психологию и создает вместо нее психологию иррационального. Однако, иррационализируя рациональное, показывая в душе человека то, что «вечно останется загадочным и скрытым», он этим самым все эти области делает нам ближе и понятнее. Это и есть своего рода открытие (Enthüllung) и, может быть, наиболее глубокое из всех когда-либо данных. Рацио для иррационального — вот ключ к психологии Д. и одновременно новая теория познания, имеющая огромное значение для всей будущей философии. Хюэк утверждает, что настоящее познание—иррационально, интуитивно и превалирует над познанием рациональным. «Credo quia absurdum» есть, по его мнению, истинное и собственное кредо человечества. Вот почему, может быть, «Критика иррационального разума» была бы важнее кантовской «Критики чистого разума». Он утверждает далее, что духовная новь (das geistige Neuland) европейского мышления принадлежит философии иррационального, а Д. является первым пророком и хранителем сокровенных тайн иррационального для всех времен. В этом, повидимому, по мнению Хюэка, и заключается, главным образом, значение Д.

Статьей Хюэка мы закончим обзор философско-метафизических работ о Д. и перейдем к философско-литературным. Они по выводам своим мало отличаются от работ философско-метафизических. Отличает их скорее путь, которым они к этим выводам приходят. Если философско-метафизические работы шли путем довольно отвлеченных рассуждений о мировоззрении Д., почти не опираясь на его творчество и больше апеллируя к его личности, то работы философско-литературные идут более конкретным путем. Разбирая тоже, главным образом, мировоззрение Д., они это мировоззрение усматривают в его конкретном воплощении в художественном творчестве Д., воспринимая отдельные образы этого творчества как конкретные воплощения идей, совокупность которых и образует миросозерцание Д.

в целом. Особенно четко и последовательно этот подход проводится в работе Ганса Прагера — «Мировоззренье Д.» [10].

С первых же строк своей книги он заявляет, что только в связи с его мировоззрением может быть понят художник не только с эстетической, но и с психологической стороны. Вся его работа о Д. построена по принципу воспроизведения архитектоники его идей по образам, олицетворяющим его миросозерцание.

По мнению Прагера, высшее назначение искусства вообще быть симоволом для религии, и Д. в высшей степени выполнил это назначение: он воплотил тоску человечества о персонифицированном мировом законе (personifizierten Weltgesetz). Основной двигатель его мировоззрения — преодоление индивидуализма и устремление к универсализму. В этом плане и лежит все развитие творчества Д., как некоторого целостного организма. Первый этап этого пути воплощен в образе Раскольникова. В нем переплетаются два течения: одно — идущее на Восток, другое — идущее на Запад. Сам Раскольников побеждает. Он преодолевает свой индивидуализм. Он идет с Разумихиным на Восток. Свидригайлов же, его двойник, воплощение демонического начала, убивает себя. Это — первый этап преодоления индивидуализма и освобождения единичного человека. Смертоносные идеи Раскольникова приходят к Ставрогину и его двойнику — Петру Верховенскому. Прагер очень сильно, между прочим, подчеркивает роль двойничества в творчестве Д. Он считает, что это двойничество пронизывает все его творчество и воплощается в каждом отдельном произведении в соответствующей паре героев. Итак, смертоносные идеи могущества и власти переходят от Раскольникова к Ставрогину и Петру Верховенскому. В Ставрогине они воплощаются в русскую апатию, в Верховенском — в западную деятельность. Один об-

---

[10] Hans Prager. — «Die Weltanschaung Dostojevski»., Mit einem Vorwort von Stefan Zweig. Hildesheim. Borkmeyer. 1925.

раз дополняет другой, они едины. Верховенский исполняет то, что помышляет Ставрогин. Другая пара, образующая тоже единый образ, Шатов и Кириллов, идут от Разумихина. Они стремятся к вере, и они чисты, но в них вера еще не нашла себя. Это — вторая ступень преодоления индивидуализма. Реальный индивидуализм живет в стихийных силах, в Рогожине, как двойнике Мышкина. Старый Карамазов и Смердяков — завершение пути от Ставрогина — Свидригайлова. Алеша и Зосима — завершение идеи «народной веры» (Völklichkeit des Glaubens). Иван — последнее завершение Раскольникова, носитель наиболее опасного вида индивидуализма, интеллектуальнюго, уходит на Запад. Митя, завершение пути от Разумихина, идет на Восток, возрождается духовно. Алеша, высшее завершение Мышкина, олицетворяет сердце России, в нем начинается последнее странствование Раскольникова, последний путь к освобождению.

Как видно из вышеизложенного, Прагер рассматривает все творчество Д. как грандиозную теодицею. Ее первый этап — «Преступление и наказание», последний — «Братья Карамазовы», второй и третий — «Бесы» и «Идиот». Эта теодицея, как борьба за преодоление индивидуализма, который для Д. является синонимом атеизма, и устремление к духовному универсализму, к слиянию со своим народом, так как бог живет в народе, а не в оторванном человеке, бог есть синтетическая личность народа (Synthetische Persönlichkeit des Volkes), воплощается в образах, как носителях этой борьбы. Они все уже заложены в «Преступлении и наказании» — это Свидригайлов, Раскольников и Разумихин. В дальнейших 3 романах каждый из них, олицетворяющий отдельный вид и фазу этой борьбы, имеет свое логическое продолжение в следующих образах, и все завершается в Карамазовых. Таким образом, путь богоискательства начинается с Раскольникова, носителя идеи власти земной Наполеона, и заканчивается старцем Засимой. Это — путь от власти к любви. Под углом зрения такой теодицеи и рассматри-

вает Прагер все творчество Д. Положительные результаты такого подхода заключаются в том, что автор правильно понимает логику развития образов в творчестве Д. Он усматривает их тесную взаимную связь и обусловленность не только в вертикальном (последовательном во времени, т. е. от более ранних произведений к более поздним), но и в горизонтальном плане (в одном произведении). Так, в его анализе каждый образ является, с одной стороны, продолжением известного образа предыдущего произведения и, с другой стороны, в данном произведении он большей частью имеет своего двойника, который дополняет его и которого дополняет он. Впрочем, это двойничество осуществляется и в одном персонаже, без членения на два отдельных образа. Так, Голядкин, первый двойник в творчестве Д., один олицетворяет в себе безмерную «неуверенность» человеческой души и ее безмерную «самоуверенность». В этом — основа ее раздвоения. На этой безмерной самоуверенности и суетности (Eitelkeit) и безмерной шаткости (Unsicherkeit) зиждится вся человеческая душа. Это ее изначальные инстинкты (Urinstinkten). По мнению Прагера, мы все еще стоим на этой азиатской ступени развития. Вот почему образы Д. одинаково много говорят как для России, так и для Запада.

Надо отдать справедливость Прагеру: если только встать на его мистическо-теологическую точку зрения, то весь его разбор творчества Д. придется принять от начала до конца: настолько стройно и логически разворачивает он диалектику развития его образов-идей. Исходная точка этого развития, по Прагеру, в понятии человеческой души, как единства трех элементов: чистой любви, борющегося разума и страдающего сердца, а жизни — как богоискательства. Эти три элемента человеческой души воплощены у Д. в отдельных образах. Их постоянная взаимная борьба вытекает из их противоречивости и создает динамику диалектического развития душевной жизни героев Д. Эта динамика противоречий напоминает Гегеля. В этом сходстве,

по мнению Прагера, заключается причина того, отчего Д. видел в Гегеле антихриста. Ведь то, что Д. усматривает в глубинах человеческой жизни, Гегель видит лишь в голой абстракции, а абстракция, по Д., есть величайший грех.

Такая органичность и последовательность в подходе к творчеству Д. придает работе Прагера большую стройность и выдвигает ее на одно из первых мест среди других работ философско-критического характера, от которых она выгодно отличается конкретным анализом литературного материала и последовательностью методологического подхода. К несчастью, крайний идеализм общей философской концепции Прагера заставляет его правильно построенную схему развития образов в творчестве Д. наполнять совершенно произвольным и ненаучным материалом. Полная суб'ективность такого наполнения доказывается лишний раз при сравнении этой работы с другой работой тоже философско-идеалистического характера,— с книгой Лука[11] о Д., где автор теодицею Д. характеризует совершенно иначе, чем Прагер, хотя и исходит из тех же данных богоискательства. Лука считает, что богоискательство Д. есть не общечеловеческое богоискательство, а только типично-русское, что его бог может быть признан богом православия, а отнюдь не всего человечества, что это бог «узких душ», бог только полной святости или полного зла, душ, никогда не ведавших свободы. Это не бог евангелия, не бог воскресения. Это бог сжигающей воли и гибели (74 стр.). Он считает совершенно обманчивым представление о том, что русское христианство глубже и истиннее западного. Особое влияние русского христианства на отдельные русские души об'ясняется отсталостью русской общественной жизни, отчего человек встречает слишком мало явлений, могущих отвлечь его от религии, тогда как европейские народы познают тысячи вещей, которые уводят их от религии. Влияние Д. в

[11] Emil Lucka—«Dostojevcki». Deutche Verlag Anstalth. Stuttgart und Berlin. 1924.

духовной жизни Европы наших дней об'ясняется, по мнению Л у к а, тем, что она в наши дни стоит перед дымящимися развалинами не только сожженных войной городов, но и духовной культуры. Нельзя же признать, говорит Л у к а, что за последнее столетие нам так и не удалось найти сколько-нибудь подходящее воплощение своей культурной жизни. Отсюда безнадежность во взгляде на культуру, которая характерна в наши дни как раз для людей высшей культуры. У непродуктивных умов эта безнадежность доходит даже до полного отрицания возможности познания, искусства и вообще всяких социальных возможностей. Доходят даже до утверждения, что культура вообще искажает душу человека. Пережитая катастрофа ввергла многих в хаос. Мир Д., мир чуждый Европе, является для них лекарством, которое они жадно искали. Для них Д. стал вдруг идеалом с его русским мужиком, идеал которого — водка и иконы (75—76 стр.). Если отбросить последнее, просто курьезно-мракобесное восклицание (а их, между прочим, в книге Л у к а не мало), то идея об'яснения духовного влияния Д. духовным кризисом, переживаемым Европой, конечно, правильна. Л у к а только не доводит своей мысли до конца. Он не говорит, чем об'ясняется само наличие этого кризиса. Впрочем, такое логическое продолжение своих же мыслей могло вынудить Л у к а к неприятным для него выводам, от которых он благоразумно воздержался, предпочитая остановиться на полдороге, оставив мысли свои, таким образом, необоснованными. Впрочем, этот упрек можно бросить почти всем другим авторам.

Положительной стороной в работе Л у к а является то, что он, считая, что мир Д. чужд Европе, т. к. и сам Д. ненавидел Европу, все же признает его огромные литературные достоинства, т. е. не смешивает Д.-художника с Д.-«духовным пророком» и «политиком», чем грешат решительно все упоминавшиеся нами работы. Так, подчеркивая полное отсутствие статики, страшную динамичность его образов, он со-

поставляет их с образами Шекспира и приходит к убеждению, что они, т. е. образы Д., душевно богаче и глубже, чем герои Шекспира. Часто Д., говорит Лука, охваченный порывом творчества, становится таким же богом, как Шекспир, т. е. становится тоже по ту сторону добра и зла (37 стр.). Это ему, однако, не мешает утверждать дальше, что Д. творил свои образы иначе, чем Шекспир, т. е. творил их по своему образу и подобию такими же катастрофичными, как он сам.

Правильно усматривает Лука проблему двойничества в творчестве Д., как основную проблему всех его произведений. Это позволяет ему устанавливать их взаимоотношения. Так, например, образ Свидригайлова он характеризует как противопоставление и в то же время двойник Раскольникова. Лука замечает, что Д. никогда не дает абсолютно отрицательных личностей, поскольку абсолютное зло недоступно человеку. Интересно отметить, что Лука сильно подчеркивает значение образа Мити Карамазова. Он видит в нем один из немногих образов мировой литературы, образ «пылающего» в страстях человека. Он считает, что с ним на одну доску можно, может быть, поставить еще только моцартовского Дон-Жуана и вагнеровского Зигфрида, но Ромео сопоставить уже нельзя. Собственно говоря, такое сопоставление довольно мало понятно, тем более, что автор не дает себе труда об'яснить, что̀ он им хочет сказать. Под углом зрения двойничества рассматривает Лука и все женские образы Д. Он считает, что это двойничество особенно ярко сказывается именно в них, в частности, в их чувствах. Так, характерно для них, например, то, что они всегда испытывают к любимому ими человеку на ряду с любовью и ненависть. Женские образы у Д., по мнению Лука, вообще довольно родственны между собой в своей истеричности и раздвоенности. Кроме того, один и тот же образ переходит из одного произведения в другое, как, например, Настасья Филипповна и Грушенька, Аглая и Катерина Ивановна

и т. д. Такую же повторность Лука усматривает и в мужских образах и приводит целый ряд примеров. Русская критика это явление повторности давно уже отметила и охарактеризовала. Поэтому считаем возможным на нем подробнее не задерживаться.

Д., по мнению Лука, является, несмотря на свою чуждость Европе, которую он ненавидел и, кстати сказать, совершенно не знал, как не знал он сущности настоящего европейского индивидуализма, как устремления к высшей свободе и самоутверждению души, Д. все-таки, по мнению Лука, является социалистом. Однако он социалист в чисто-духовной области. Ему чужды всякие экономические подходы. Такое утверждение иллюстрирует идеалистическое понимание социализма у Лука.

Совершенно иначе подходит к Д. Стефан Цвейг в своей книге—«Бальзак, Диккенс, Достоевский» [12]. В противоположность Лука он утверждает, что мир. Д. хотя и является русским миром, все же становится уже и миром Европы. В заключительных строках своей книги он говорит: «Та новь, на которую он первый вступил, может быть, уже стала нашей страной, те границы, которые он преодолел, стали нашей верной родиной. Он нам пророчески открыл бесконечно многое из нашей действительности, которую мы теперь переживаем» (199 стр.). Таким образом, Цвейг не только не видит в мире Д. мира чуждого, но, наоборот, считает, что он и есть мир наших дней, но только заново открытый и глубже разгаданный. В чем же заключается это новое, вносимое Д.?—Новое заключается в той исключительной остроте, с которой он ставит уже старые вопросы, отчего они загораются новыми смыслами и по-новому волнуют человека. Эта острота недоступна самим европейцам, как

[12] Stefan Zweig—«Drei Meister. Balzac, Dickens. Dostojevski» Leipzig. Insel Verlag. 1920.

людям старой культуры, для которых все проблемы утратили свое первоначальное значение, став привычными. Совершенно другое у Д.: там, где европейцы уже только тлеют, он горит ярким пламенем. Об'ясняется это тем, что русские лишь очень недавно после тысячелетнего варварства вступили на путь европейской цивилизации. Вот почему для них не утратили своей значительности и новизны все те вопросы, которые давно перестали волновать европейцев. Таковы герои Д., эти дети русского народа: они никогда не примиряются с жизнью, никогда не достигают гармонии. Они преступают все границы и живут в вечности. Заброшенные из глубин варварства в гущу старой европейской культуры, вырванные из своего патриархального быта и не сжившиеся еще с новым, они на перепутьи, и неуверенность каждого отдельного человека есть неуверенность всего их народа (135 стр.). Герои Д.— типично-русские люди, они люди переходного периода, в них хаос начинания смешивается с неопределенными еще устремлениями. У них нет установившегося мировоззрения, которое могло бы поддержать их. У каждого из них, как у людей переходного периода, все корабли сожжены для отступления, а впереди ждет неизвестное. В каждом из них как бы опять начинается мир, и снова ставятся все мировые проблемы. Каждый из них чувствует себя как ленинская Россия, чувствует, что он должен заново построить весь мировой распорядок. В этой новой, нерастраченной силе русского человека и заключается его огромная ценность для Европы. Герои Д. прокладывают пути к новому миру; «роман Д. есть миф о новом человеке, о его рождении на коленях русской души» (137 стр.). За пышностью этих фраз таится безусловно правильная мысль о том, что русские люди в изображении Д. — люди переходного периода, заново строящие свой мир. Цвейг, однако, не доводит своей мысли до логического конца. Он не говорит, почему именно теперь, в послевоенную эпоху, так понадобились Европе эти новые люди. Он не говорит, что европейцы

сами стали людьми переходной эпохи,—эпохи экономических и идеологических перерождений, для чего и понадобилась новая постановка старых проблем, постановка беспощадная и острая, которая только и возможна при назревшем кризисе, когда дорогá каждая минута, когда все стало неотложным. И вот эту-то остроту и дает Европе Д., ставший вдруг, как человек кризисного сознания, более близким носителям кризиса современной Европы, чем их самые близкие, но еще недостаточно проникнутые этим кризисом художники Запада.

То, что Цвейг правильно понимает героев Д. как варианты одного основного переживания, а именно — процесса человеческого становления, дает ему ключ к правильной характеристике их в психологическом отношении, ключ к принципам их психологического анализа. Цвейг правильно замечает, что Д., давая человека как некое непрерывное становление, дает его одновременно как единство и как множественность в его устремлении и в покое. Эта динамичность и составляет сущность настоящего, высшего реализма, созданного Д. и в корне отличном от реализма и натурализма французского. Французский реализм статичен. Его герои словно охвачены оцепенением сна. Их лица верно воспроизводят не лица живых людей, а скорее слепки с покойников. И как раз там, где кончается этот реализм, начинается великий реализм Д. Его герои живут только в действии, в хаосе страстей. Он никогда не дает их в полной, окончательной законченности. Они всегда таят в себе нечто недоговоренное и неотлитое в окончательную форму. И это делает их особенно великими, как и то, что автор ничего не сглаживает в них, но, наоборот, дает их как конгломерат противоречий, расщепленности и сложности. Творчество Д. есть триумф интуитивного реализма над программным реализмом. Так определяет Цвейг в конечном итоге творчество Д. (152 стр. и дальше).

Приблизительно то же самое хочет сказать Праксмарер[13] в своей книге о Д., когда он заявляет, что Россия дала миру величайший реализм из всех бывших за все времена в литературе, самым высоким воплощением которого явилось творчество Д. (стр. 19). С другой стороны, признание Д. величайшим реалистом не мешает Праксмареру утверждать на ряду с этим, что Д. суб'ективнее всех других писателей, что ни один писатель не рисовал настолько себя в своих персонажах, как он. Отсюда, по мнению Праксмарера, тяготение Д. к повествованию от первого лица (Icherzählung) (46 стр.). Книга Праксмарера не блещет ясностью. Об'ясняя Д. историческими особенностями развития России и взаимодействием славянофильских, консервативно-романтических и западнических течений его эпохи, он в то же время отделывается такими довольно малозначительными характеристиками, как «Братья Карамазовы» — «Божественная комедия XIX века», или «Князь Мышкин» — русский «Парсифаль» (68 стр.), но он же сближается и с «Заратустрой» Ницше (139 стр.), так как Праксмарер считает, что Ницше ближе именно «Идиоту», а не Раскольникову. Мало понятно и скорее странно также его замечание о том, что Д. был одним из наиболее мужественных писателей: женщин он видел только «извне», тогда как мужчин он видел «изнутри», творя их по своему образу. Однако, как он тут же оговаривается, они, т. е. женские образы в творчестве Д., от этого ничего не утрачивают в смысле художественной ценности. Они только приобретают совершенно специфические особенности в его изображении мира (161 стр.).

Ограничившись, по необходимости, краткими замечаниями о книге Праксмарера, мы закончим этот обзор философской критики о Д., чтобы перейти к третьей группе работ, наиболее для нас близкой и интересной,— группе,

[13] Konrad Praxmarer—«Idee und Wirklichkeit. D., Russland und wir». Der Ritter Verlag. Berlin. 1922.

более малочисленной, чем группа работ философско-критического характера: к работам литературно-критическим. Эта группа работ, конечно, тоже очень разнохарактерна, в зависимости от того, какого метода придерживаются их авторы при подходе к творчеству Д. Можно наметить три основных подхода, которые и дадут три основных вида работ, а именно: работы биографического характера, психологического и социологического.

Осуществление биографического метода мы имеем в очень обширной работе Карла Нётцеля — «Жизнь Достоевского» [14]. Автор обнаруживает в ней действительно огромную эрудицию в области исследуемого им материала — не только художественного творчества, но его дневников, переписки и пр.

Всю жизнь Д. Нётцель разделяет на три периода, в соответствии с которыми он и книгу свою делит на три части. Первый период — юношество и годы испытаний, с 1821 года до 1854 года; второй период — годы скитаний, от 1854 года до 1867 года; третий период — возвращение, от 1871 года до 1881 года. Свое изложение Нётцель в каждой части разбивает на три фазы. Сначала он дает довольно обстоятельную картину духовной и политической жизни России в разбираемый отрезок времени, затем на фоне этой исторической картины — личную жизнь Д. с чрезвычайно обстоятельным и подробным биографическим и психологическим анализом его внутренних и внешних переживаний, и, наконец, критический обзор его художественного творчества этого периода в виде, главным образом, истории написания каждого отдельного произведения, относящегося к этому периоду. В общем, работа Нётцеля носит скорее описательный, чем критический характер. Общая характеристика творчества Д. до некоторой степени повторяет суждения, высказанные в написанной Нётцелем ранее

[14] Karl Nötzel—«Das Leben D». Leipzig. Haessel Verlag. 1925»

и уже рассмотренной нами работе — «Достоевский и мы». Так, он в этой книге тоже придерживается этического понимания творчества Д. Он говорит: «Творчество Д. представляет собой единое, непрерывное и развивающееся религиозное самоосознавание (Bewusstwerden): духовнодейственный путь к богу» (119 стр.). И опять, как и в первой книге, подчеркивает свое этическое понимание гения, прибавляя, что таков вообще нормальный путь всякого большого творчества. Основными темами творчества Д. он считает поэтому вопрос о смысле жизни и проблему бога и веры. Первый вопрос трактуется в «Идиоте», «Преступлении и наказании» и «Бесах», а второй — в «Братьях Карамазовых». Таким образом, эти два вопроса занимают весь последний и высший этап творчества Д., поворотом к которому Нётцель считает «Записки из подполья».

Значительно интереснее и глубже критическая работа психологическо-литературного характера Мейера-Грефе — «Достоевский-художник» [15], явившаяся вообще, по довольно единодушной оценке западной критики, наиболее выдающейся работой из всех написанных о Д. на Западе работ. В ней отразились все основные мысли, высказанные о Д. в западной критике. В этом отношении она являлась некоторым итогом. Отразив в себе основные течения немецкой критики о Д., Мейер-Грефе сумел не только дать некоторый итог, но и сказать свое последнее слово. Мейер-Грефе, с одной стороны, повторяя уже высказанное о Д., с другой стороны, идет вразрез с многими общими суждениями. Иногда он, впрочем, впадает в противоречие и с самим собой. Так, в начале книги (на 26 стр.) он говорит, что Д. — писатель об'ективного характера, и что у него совершенно отсутствует всякое самоописание, что, как видно из вышеизложенного, идет вразрез со многими высказанными разными авторами суждениями. Далее, на стр. 56,

[15] Julius Meier, Graefe — «D. — der Dichter». Berlin. Rowohlt Verlag. 1926.

он, противореча уже себе, говорит, что жизнь Д. сыграла огромную роль в его творчестве, что без такой именно жизни он не дал бы такого творчества, т. е., живи он спокойно где-нибудь на даче под Петербургом, как мирный буржуа, произведения его остались бы ненаписанными. «Как неопровержимое», он утверждает, что отрицать значение жизни Д. для его творчества—все равно, что воспринимать новый завет, минуя жизнь Христа. Совершенно неоспорим, конечно, тот факт, что без пребывания на каторге Д. не смог бы написать «Записок из Мертвого дома» по той простой причине, что ему была бы абсолютно незнакома описанная в этой книге среда; однако утверждать то же самое по отношению к остальным произведениям Д., по меньшей мере, необоснованно. Мейер-Грефе, повидимому, смешивает личную жизнь Д. с общественной жизнью этого периода. Другое дело, если бы он утверждал, что вне общественно-исторической обстановки в России эпохи Д. немыслимо было бы его творчество, поскольку в нем отразилась вся духовная жизнь этого общества, которая, как известно, является, в свою очередь, продуктом экономической и политической жизни общества данного периода. Такое утверждение было бы, конечно, не только совершенно правильным, но и необходимым. Точно так же он, говоря на 500 стр., что Д. не потому стоит так высоко, что произведения его так значительны (повидимому, в духовном отношении), но потому, что сам он является настоящим и полным художником (Dichter), на 501 стр. заявляет, что для многих из нас его творчество сегодня почти не является уже творческим созданием (Dichtung). Зато именно Мейер-Грефе выразил мысль, являющуюся основным и главным упреком, которую можно бросить почти всей немецкой критике о Д. Он говорит, что под творчеством Д., как и вообще под всяким творчеством, не может пониматься некоторая идея, даже и не сумма идей, так как идея произведения есть лишь часть произведения, и идейный комплекс произведения всегда

лишь часть произведения. Эта часть имеет у каждого большого художника огромный интерес, но она никогда не может быть поставлена вместо целого. Если же для того или иного доказательства делается искусственное отвлечение того или иного комплекса идей, которые у Д., напр., наивно принимают за его основу, то при этом отвлечении часто случается несчастье, а именно: доказательство, может быть, и удается, но от самого об'екта ничего не остается. И таков результат, заключает Мейер-Грефе свою бесспорно правильную мысль, почти всех наблюдений, которые усматривают в Д. не художника, но мыслителя. Он полностью, таким образом, присоединяется к мнению Отто Кауса, высказанному им в его ранней работе — «Достоевский, к изучению его личности» (Мюнхен, 1916 г.), о неприемлемости теоретического дуализма Д. как художника и мыслителя,— дуализма, которым грешат почти все немецкие работы о Д.

Приступая к разбору творчества Д. (51 стр.), Мейер-Грефе заявляет, что у Д. ни на Западе, ни в России не было литературных предшественников. Как художник ему ближе всех Рембрандт. В этом сближении с Рембрандтом (на 27, 49 и 489 стр.), а далее еще с Ван-Гогом (51 стр.), Вагнером (486 стр.) и Микель Анджело (44 стр.) сказывается у Мейер-Грефе влияние вальцелевского подхода к искусству с его принципом взаимного освещения отдельных видов искусства. Говоря, что у Д. в литературе не было предшественников ни в России, ни в Европе, Мейер-Грефе прав постольку, поскольку он, сравнивая его с наиболее выдающимися романистами Запада, в частности, с Бальзаком, приходит к совершенно таким же утверждениям, как и Стефан Цвейг. Он тоже отмечает последовательность и логичность персонажей Бальзака, их однотонность, их определенную положительность или отрицательность, тогда как у Д. мы имеем как раз обратное явление, т. е. тесное переплетение в одном и том же образе как одного,

так и другого начала: элементы добра заложены в отрицательных типах, и наоборот. Это, конечно, не значит, подчеркивает Мейер-Грефе, что Д. смешивает оба начала, т. е. не отличает добра от зла. Тут не может быть и речи о смешении. Это только многообразие, сближающее все персонажи, которое не отделяет даже действия. Так, например, убийство совершил Смердяков, но его мог бы совершить и Иван Карамазов (48 стр.). Мейер-Грефе все творчество Д. понимает как некоторое непрерывное становление, которое в своем развитии последовательно повторяло предшествовавшие фазы. Так, схема первых произведений Д.— «Двойника» и «Бедных людей» — повторяется во всех последующих его произведениях. Отсюда и повторность образов, а также рост одних образов из других. Таким образом, все творчество Д.— один органический и грандиозный процесс, где одно произведение служило ступенью к другому. Так, «Подросток» с его основным мотивом отношения отца к сыну явился ступенью, непосредственно ведущей к «Карамазовым». Так, образ Свидригайлова подготовляет «Бесы». Очень показательно в этом отношении, по мнению Мейер-Грефе, то, что в заключительном эпизоде «Карамазовых»,— произведении, завершившем все литературное развитие Д., он как бы возвращается к истокам его: это — похороны Илюши, явившиеся перепевом такого же эпизода, похорон студента, из первого романа «Бедные люди».

Правильно понимая, таким образом, творчество Д. в целом, Мейер-Грефе, однако, обнаруживает странное непонимание отдельных его произведений. Так, например, «Дядюшкин сон» он называет «глупой юмореской», а «Скверный анекдот»— настоящим маленьким перлом (117 стр. и 130 стр.). Между тем, эти произведения лежат в одном стилистическом да и художественно-ценностном плане. Он в восторге от «Села Степанчикова», где Д. явился, по его мнению, настоящим продолжителем мольеровского «Тартюфа». Абсолютно неудачным произведением Мейер-Гре-

фе считает «Униженные и оскорбленные». В них Мейер-Грефе, между прочим, усматривает сильное влияние Шиллера. Он находит много общего между этим произведением и шиллеровской драмой «Коварство и любовь». С Шиллером больше всего сближает Мейер-Грефе Д. Но он считает, что Шиллер для Д. не был неким определенным содержанием или формой. Он был для него вечным устремлением (398 стр.). Но самый разительный пример непонимания Мейер-Грефе дает в своем анализе «Бесов», которых он считает совершенно неудачным произведением не только в творчестве Д., но и вообще (301 стр.). В нем, конечно, есть отдельные, прекрасные элементы. Так, по мнению Мейер-Грефе, гениально очерчены два героя, взаимно связанные друг с другом,— Кириллов и Шатов, зато абсолютно неудачен Ставрогин, чем, главным образом, обусловливается неудача всего романа. Ставрогин абсолютно недемоничен. Демоничным он может казаться разве только где-нибудь в глухой провинции и т. д. Этого примера достаточно, чтобы показать, как далек Мейер-Грефе от понимания истинного Ставрогина,— этого, конечно, самого загадочного, но едва ли не наиболее интересного образа в творчестве Д. Роман «Бесы» Мейер-Грефе принимает за противопоставление «Идиоту». В одном заключено бесовское начало, в другом— божественное. Мышкин — воплощение Христа, как абсолютно прекрасного человека. Ставрогин — карикатура на Мышкина, как сатана есть искажение бога.

Значительно глубже подходит Мейер-Грефе к «Преступлению и наказанию». В Раскольникове он, однако, видит не трагедию сверхчеловека вообще, а только трагедию одного сверхчеловека. Раскольникова он называет тоже человеком из подполья, который до этого подполья еще не успел дойти. Он считает, что «подполье» вообще играло огромную роль в творчестве Д., что «подполье» — автобиография Д. В современной нам литературе подполье играет огромную роль и все более и более выдвигается на первый план, стремясь

завоевать все искусство. Повидимому, это является одной из причин, в которых Мейер-Грефе усматривает стихийный рост влияния Д. в современной литературе. Он даже утверждает, что влияние Д. в духовной жизни Германии является наиболее сильным со времени Лютера (на 491 стр.), и это об'ясняется специфическими условиями нашего времени, вообще малоблагоприятствующими всемирным влиянием. Откуда источник такого влияния?— спрашивает себя Мейер-Грефе и отвечает несколько туманно, что отчасти оно об'ясняется некоторыми предрассудками, одним из которых, например, является мнение, что творения Д. не являются уже литературой, так как он сам есть нечто гораздо большее, чем писатель. Это отнюдь не обусловливается тем, что в произведениях Д. мы, якобы, встречаем уже не фикцию, а настоящую правду в натуралистическом понимании этого слова. Отнюдь нет. Во-первых, как раз правдоподобие часто и подвергается сомнению со стороны наивного читателя; во-вторых, творчество Д. не имеет никакого отношения к натурализму, поскольку мы совершенно не имеем у него описания среды в современном литературном понимании этого слова. Все заключается у него в действии и начинается с действия (9 стр.). С другой стороны, литературные приемы Д. тоже довольно примитивны. Бесконечно льется кровь. Много психологии. Конечно, если бы романы создавались только психологией, то несколько страниц из Д. превосходили бы собой решительно все созданное в литературе, начиная с Дидро. Но только психология, конечно, недостаточна и не одна она составляет сущность романов Д. Они гораздо сложнее. Действие их делится на три последовательно сменяющие друг друга фазы: во-первых, это грубая напряженность детективного романа; во-вторых, это загадочное и сокровенное отношение внешних событий к внутренним областям нашей жизни; в-третьих, это разрешение напряжения в высшее и пламенное понимание (Einsicht). Эта третья фаза и является основной. Она ведет к какому-то новому, более

здоровому бытию (16 стр.). Таким образом, произведения Д. всегда тенденциозны. Автор всегда задавался в них целью поучать и улучшать. Все идеи, заключенные в его произведениях, суть идеи морального порядка. Все они идут от морали к художественному творчеству, а не наоборот. Но его мораль не является кодексом: она — живой организм, инстинкт, понятый в его вечном движении,— инстинкт, избегающий твердой формулировки, которая могла бы только сузить и ослабить его. Таким образом, тенденция приобретает действие органической части наших переживаний. Так рождаются проблемы, которые затрагивают и европейцев и направляют их духовную жизнь (стр. 19).

Последовательно пройдя по всем ступеням творчества Д., разобрав каждое произведение, знаменующее эту ступень (разбор этот, главным образом, заключается в психологическом распутывании действия и роли, которую играет в нем каждый отдельный герой романа), Мейер-Грефе приходит в конце концов к утверждению, что именно Д., а не Ницше и не Толстой — единственный не «проблематический» представитель нашего времени. В этом он видит разгадку влияния и значения Д. в наши дни. Это утверждение, как мы могли убедиться, не ново. К нему приходят почти все немецкие исследователи, но никто из них, не исключая и Мейер-Грефе, так и не сказал, что же он, собственно говоря, понимает под «специфическими условиями», создавшими благоприятную почву для влияния Д., и как понимает он духовный кризис наших дней, благодаря которому стал близок Д., как выразитель кризисного сознания? Отвлеченно-метафизический подход к проблеме не может дать исчерпывающего ответа. Его может дать только конкретный и доведенный до логического конца анализ фактов, характеризующий подход последовательного социологическо-марксистского метода. Во всей обширной немецкой литературе о Д. такой подход встречается только в одной книге, а имен-

но в книге Отто Кауса — «Достоевский и его судьба» [16]. С самого начала он порывает со всеми метафизическими толкованиями личности и творчества Д., как чего-то вневременого и внепространственного. Он заявляет, что Д. есть самый последовательный, самый несомненный, самый беспощадный писатель капиталистического мира (63 стр.). Его романы полнее, чем где бы то ни было, отразили в себе все противоречия нашего времени, но только те, которые действительно заложены в нем (119 стр.). Вот почему Д. для европейца имеет совершенно такое же значение, как и для русских. Вот почему у него в Европе та же область, что и в России. Эта область — капиталистический мир. Д. умеет рисовать только в пределах капиталистического мира, доходит лишь до его границ. Дальше его талант отказывается итти. Об'ясняется это, конечно, тем, что эпоха, породившая Д., была в России уже эпохой развивающегося капитализма. То, что Россия времен Д. была страной начинающегося капитализма, помогло Д. в некоторых отношениях охватить образ капиталистического человека глубже и точнее, чем это могут сделать теоретики и художники в странах с более высоким капиталистическим развитием (97 стр.). Д. совершенно оторвался от эпохи феодализма и обеими ногами вступил в новую эпоху. Это сделало его революционнейшим автором революционного времени. Таким образом, Каус совершенно отвергает обычное мнение об отрицательной роли Д. в революции. Главное значение Д., по мнению Кауса, в том, что он умел отражать всю полноту жизни, не сглаживая и не сливая ее в некоторое единство. Он умел сохранять все ее контрасты. Это особенно связывает его с капитализмом, где такие контрасты, как старец Зосима и старик Карамазов, не только возможны, но необходимы и неизбежны (117 стр.). Таким образом, Д. явился воплощением расщепленного человека эпохи капи-

[16] Otto Kaus—«D. und sein Schicksal». Berlin». Laub. 1923.

тализма,— человека, которого этот капитализм все снова и снова членит и раздваивает. Таким является человек у Д., такими являемся и мы. Хаос, отразившийся в творчестве Д., не есть хаос конца. Это хаос начала. Все беспокойство, вся неудовлетворенность и неуверенность таких эпох, заново ставящих все вопросы, отразились в творчестве Д. Вот почему его вопросы суть и наши вопросы, его страдания — и наши страдания, его искания — и наши искания. Д. воплотил весь наш хаос; но этот хаос не есть хаос конца, это — хаос, предшествующий зарождению. Он не является национально-русским признаком творчества Д., но элементом интернациональным и общим для всех видов искусства (120 стр.). Капитализм проделал в России гораздо более быструю эволюцию, чем на Западе, так как, воспользовавшись опытом Запада, Россия могла перескочить ряд промежуточных звеньев. Этим и об'ясняется, что именно в России буржуазное искусство могло найти своего величайшего представителя. Вот почему совершенно неправильно противопоставление русского человека западному. И тот и другой в одинаковой степени отражается в творчестве Д., ибо Д. является первым представителем европеизированной, т. е. капиталистической России.

Интересно, что подтверждение мнения о том, что герои Д. не являются типически русскими людьми, но представителями людей капиталистического мира, можно найти и в книге Мейера[17], где он характеризует психологию героев Д., как психологию момента (Momentpsychologie) с ее столкновением двух противоположных полюсов: величия общей идеи и остроты каждого отдельного момента. Такая психология отрицает замкнутость и законченность каждой отдельной личности. Личность является некоторым непрерывно изменяющимся процессом. Такая концепция личности стоит,

[17] Richard Meyer—«Literarhistorische und biographische Aufsätze». II глава—«Das russische Dreigestirn: Turgenjew, D., Tolstoi». Rüser Verlag. Nieder — Elbe. Grossenwürden. 1927.

как говорит Мейер, в полном соответствии с ее концепцией у современного венского философа Маха, который утверждает, что «я» — не есть некая целостность. «Я» вообще не существует, как не существует человек, не существует личность, а лишь непрерывное чередование некоторых душевных состояний (Seelenvorgänge). И вот, по мнению Мейера, Д. дает нам как раз роман такой анархической психологии и этим открывает новые глубины в изучении нашей внутренней жизни (129—130 стр.). Это замечание правильно вскрывает основной принцип изображения человеческой психики у Д., как некоторого развивающегося и изменяющегося процесса. Этот процесс становится особенно быстрым и противоречивым в переходные эпохи, когда бесконечно усложняется бытие и с ним психика человека. Д. жил как раз в такую эпоху и сумел отразить ее с особой полнотой. Каус правильно передает эту основную сущность творчества Д., когда говорит: «Д. чувствовал беспокойство своей нации и беспокойство в своей нации. Он чувствовал массы и их устремление к освобождению. Но смысл этого беспокойства остался для него скрытым, а отсюда неузнанными и дороги, по которым эти массы пойдут по собственному желанию и с собственными силами к своему освобождению. Это об'ясняется эпохой еще раннего капитализма, в которой жил Д.» (162 стр.).

Попытаемся подвести теперь некоторые итоги нашему, по необходимости краткому и, конечно, поверхностному обзору. Первое, что бросается в глаза,— это безусловное численное превосходство работ философско-метафизического и философско-литературного характера над другими видами работ о Д. Об'ясняется это, конечно, тем, что Д. в Германии воспринимают, главным образом, как явление этического, а не чисто-литературного порядка. Отсюда преобладание философского подхода, который анализирует не столько самое художественное творчество Д., сколько мировоззрение Д. как великой личности. Д.-пророк, а не Д.-художник — вот что интересует философскую критику. Вы-

брав из его творчества комплекс идей, философская критика сделала из него некий моральный канон, новое философско-этическое учение. Искусственно отвлекая отдельные идеи Д., заложенные в его художественных образах, философская критика совершенно забывает, что Д. не философ и не мыслитель; Д. — художник, и его мышление есть конкретное мышление художественными образами, а не отвлеченными философскими построениями. Переводя этот язык образов на язык философии, мы тем самым совершенно изменяем природу этого мышления и изменяем ее произвольно. Вот почему, совершив этот замен, подставив под художественное творчество философскую доктрину, философская критика сразу отдается во власть полному произволу, поскольку она замещает творчество Д. собственными рассуждениями, может быть, и глубокомысленными, но отнюдь художественным творчеством Д. не являющимся. Такой ничем не оправданный дуализм, членящий единый образ художника на мыслителя и творца, сразу приводит к самым плачевным результатам. Мы видим, какая несогласованность царит решительно во всех суждениях философской критики о Д. Одни считают его пророком всей современной жизни и предлагают Европе следовать его учению, видят в нем воплощение всей современности, ответ на волнующие нас проблемы (Гессе, Наторп, Фишер, Прагер, Мархольц, Хюэк, Хольцман, Цвейг), другие, наоборот, считают, что он пророк только для России, что он чужд Европе, что он — воплощение варварского азиатского начала, с которым ничего общего не может быть у просвещенных европейцев (Турнейзен, Лука, Нётцель). То, что вся эта критика не видит настоящего Д., не видит его художественного творчества, этой единственной об'ективной данности, которую только и можно изучать на основе конкретного анализа, как художественное явление, обрекает философскую критику, исходящую из фикции, ей же самой творимой философии, на полный суб'ективизм. Яркой ил-

люстрацией этого являются те бесчисленные противоречия, в которые эта критика ежеминутно впадает. Не сходясь на общей оценке значения и смысла творчества Д., философская критика и в частных оценках разноречива и противоречива, что еще более показательно. Так, например, многие критики проводят параллель между Д. и Гете. Одни приводят ее как пример двух противоположных друг другу духовных начал, взаимно друг друга исключающих (Нётцель, Фишер), другие, наоборот, усматривают в них большую родственность (Наторп). Одни видят в них святого (Фишер, Мархольц), другие — демона (Турнейзен, Лука) и т. д. и т. д. Даже по таким вопросам, как вопрос отношения Д. к природе и к искусству, тоже возбуждает самые противоположные суждения. Лука утверждает, что Д. слеп к природе и не понимает искусства. Фишер, наоборот, находит, что Д. прекрасно понимал и изображал природу, а Мейер-Грефе говорит, что он тонко разбирался в искусстве. Этот маленький пример особенно характерен. Он показывает, что ни Лука, ни Фишер, ни Мейер-Грефе не говорят об изображении природы в творчестве Д. и об отражении в нем искусства, ибо тут не могло бы быть двух мнений, а говорят о том, как относился Д. как человек в своей частной жизни к природе и к искусству, любил ли он их, или не любил. Ясно, что при такой постановке вопроса могут быть и самые противоречивые ответы. Вся философская критика о Д. страдает одним общим и основным недостатком: она видит в Д. не художника, а мыслителя, и говорит не о его художественном творчестве, а о том, что она считает его мировоззрением, из которого она и извлекает то или иное, наиболее близкое ей моральное учение.

Проблему влияния Д. в современной литературе философская критика тоже ставит в чисто-моральном разрезе. Она говорит не о его влиянии в литературе, а о его влиянии в духовной жизни. Довольно единодушно об'ясняя это

влияние кризисом, царящим в духовной жизни современной Европы, она совершенно не вскрывает ни природы этого кризиса, ни генезиса его, ограничиваясь на этот счет весьма туманными и отвлеченными рассуждениями метафизического характера. Роль Д. в этом кризисе оценивают положительно и отрицательно. Одни видят в нем спасительное начало, к которому следует итти, другие, наоборот, во влиянии Д. усматривают признак близкого заката.

Несколько лучше обстоит дело, когда из области чистой философии критика переходит к психологическому анализу творчества Д. Литературно-психологическая критика, в частности работа Мейер-Грефе, уже значительно больше приближается к подлинному Д. Давая психологический анализ не Д. как личности, а его творчества, Мейер-Грефе высказывает ряд бесспорно правильных суждений о психологическом анализе героев у Д., о развитии действия в его романах, о взаимоотношении героев. Короче, он говорит уже о творчестве Д., а не о личности, и притом в значительной мере вымышленной, Д.-пророка и вероучителя. Наконец, главная заслуга Мейер-Грефе в том, что он чуть ли не единственный, не считая Кауса, в немецкой критике подчеркивает единство и неразделимость Д. как мыслителя и художника, избегая, таким образом, тот дуализм, который самым губительным образом отразился на всей немецкой критике о Д. Но проблему влияния Д. Мейер-Грефе тоже не ставит с надлежащей полнотой. Он не останавливается ни на природе этого влияния, ни на источнике его. Более об'ективную постановку этого вопроса мы находим в книге Кауса. Разобрав социальную сущность творчества Д., Каус показал, что Д. является типическим представителем капиталистического общества раннего периода, когда особенно остры моральные запросы в связи с перерождением психологии общества, идущим вслед за его перерождением экономическим. Необыкновенно полно отразив в себе этот процесс, Д. и в наши дни ока-

зался наиболее близким из всех писателей, поскольку экономический кризис, через который проходит современная Европа, породил в ней те же обостренные искания в области духовной жизни, характерные для эпох кризисного сознания. Это кризисное сознание характеризуется обострением противоречий и идущей отсюда усложненности всей психики человека эпохи кризисов вообще,— усложненности, которую сумел наиболее полно отразить в своем творчестве Д. В нашей работе о влиянии Д. в современной французской литературе мы уже останавливались подробно на проблеме литературного влияния Д. и того, в чем оно конкретно выражается [18]. Ограничимся поэтому только краткими формулировками. Каус вскрыл социологические корни влияния Д., но он не дал анализа того, в чем это влияние выражается. Не дала разрешения этого вопроса и вся немецкая критика в целом. Ограничиваясь утверждениями, что весь современный роман идет от Д., они это влияние никогда не трактуют чисто-литературно. А между тем, сущность влияния Д. в том, что он разрешил чисто-литературную проблему: он первый нашел литературные приемы для адэкватного воплощения усложненной психологии человека переходных эпох, со всеми свойственными этим эпохам противоречиями, отраженными в духовной жизни человека таких эпох. Д. первый сумел воплотить психику этого человека, со всеми ее противоречиями, не упрощая ее и не устраняя этих противоречий. Он первый подошел диалектически к психологическому анализу своих героев. Этот подход открыл широкие возможности перед литературным творчеством. Вот почему растет и будет расти влияние Д. И это влияние нужно анализировать в чисто-литературном плане, так как Д. велик именно как художник и ничем другим, кроме художника, не является и именно, как таковой, и должен восприниматься. Его личность, в особенности вымышленная,

---

[18] См. нашу статью—«Д. и современная французская литература». «Печать и революция», кн. 6. 1927 г.

не должна заслонять и замещать его творчества. Личность как художника только и может нас интересовать, ибо только как таковой он об'ективно существует: все остальное относится к области догадок, измышлений и фикции; личность Д. как художника и его художественное творчество — едины и нераздельны, и никакое подразделение на мыслителя — с одной стороны, и художника — с другой, неприемлемо. Но если анализ этого творчества и анализ его влияния должны выражаться в строго-литературном плане, то корни этого влияния и этого творчества лежат, конечно, в сфере общественной, и их можно вскрывать только при помощи анализа социологического. Такой подход, подход последовательного марксизма, основными принципами которого являются строгая об'ективность, соответствие методов анализа харакеру исследуемого материала, в данном случае трактование Д. как литературного явления, а главное — строгий монизм, не терпящий членения единого художественного творчества на разнородные планы, как-то: Д.-художник, Д.-моралист, Д.-мыслитель и т. д.,— этот подход, к сожалению, почти совершенно чужд немецкой критике о Д. Отсюда царство необузданного суб'ективизма, потоки бесконечных и совершенно необоснованных рассуждений, отсюда, наконец, то печальное для немецкой критики явление, что место подлинного Д., Д.-художника, в ней заслонил Д. вымышлений, Д.-философ, Д.-моралист Д.-«носитель обновленной христианской морали».

Е. Л. Гальперина

ПЕРВЫЕ ШАГИ МАРКСИСТСКОГО ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЯ ВО ФРАНЦИИ

(По поводу книги M. Ickowicz — «La littérature à la lumière du matérialisme historique». Paris. M. Rivière. 1929. Pp. 231)

Книга Ицковича (Ickowicz) входит в немногочисленный ряд западных работ по искусству, в большей или меньшей степени примыкающих к марксизму, или, по крайней мере, к нему стремящихся. Уже одно это дает им право на наше внимание. Однако при их оценке надо иметь в виду и их идеологическое окружение буржуазного литературоведения. Если расцвет идеализма в Германии породил несметное число научных работ всех видов и оттенков идеализма, но работ часто серьезных и ценных, то во Франции он выражается в той более или менее гладко сделанной «causerie scientifique», которую французы любят выдавать за науку об искусстве. На фоне не только отсутствия марксистских исследований, но и упадка социологических и материалистических течений в искусствознании, появление книг, подобных рецензируемой, чрезвычайно ценно. К сожалению, влияние буржуазных теорий еще сильно сказалось на данной работе. При искреннем стремлении к научному материализму она страдает неизбежной поверхностностью, недостаточной осведомленностью о современном уровне нашей науки в СССР и эклектизмом методологии.

Три части работы Ицковича дают: первая, теоретическая — критику идеалистического, социологического и фрейдистского методов литературоведения и изложение марк-

систского; вторая — применение его на конкретном материале и третья — разбор проблем механики художественного творчества и гениальности. Положительная часть книги разрабатывает, главным образом, два вопроса: литературы как идеологии и ее места в лестнице надстроек и взаимоотношения индивидуального и социального начал в искустве.

Сочувственно приводя известную плехановскую пятичленную схему настроек, Ицкович, однако, приводит собственную, существенно отличную от Плеханова.

В противоположность ультраматериалистическому крылу западного марксизма, автор критикует вульгарное непосредственное выведение идеологий из экономических форм, усиленно подчеркивая формулу «в конечном счете» и наличие посредствующих звеньев. Ортодоксальность позиции, однако, начинает колебаться при расшифровке этих промежуточных факторов. В целом вся схема (см. стр. 205—206) Ицковича такова: 1) Состояние производительных сил. 2) Социальная среда, определяющаяся этим состоянием производительных сил: она образует комплекс, состоящий из психологии различных классов, общего состояния умов, политических, юридических и моральных норм. 3) Писатель выражает специфическим образом, согласно своему личному темпераменту и таланту, идеи, стремления и чувства социальной среды. 4) Литературное произведение.

Не будем придираться к включению экономической структуры в понятие «состояния производительных сил» (!). Остановимся на основных моментах — социальной среде и роли личности. Социальная среда Ицковича отличается от среды Тэна, главным образом, исключением моментов естественных: раса, климат и т. д. В отличие же от марксизма с его промежуточным звеном — классовой психикой как суб'ективной стороной экономических отношений; для автора психика классов — лишь один из факторов в общем неопределенном понятии социальной среды. Неза-

конность удаления политических, юридических и правовых норм из области идеологии в определяющую их социальную среду очевидна. Двойственность же правового момента как идеологии — с одной стороны, и непосредственной формы проявления экономических отношений — с другой, также осталась, повидимому, автором неучтенной. Сведéние классовой психики к фактору, стоящему на ряду с «общей моральной температурой», обозначает недостаточно решительный отход от того социологизма, от которого автор пытается отграничиться в начале. Недооценка роли классовой психики приводит и к упрощенному пониманию класса: проблема классовой диференциации, внутриклассовых групп и их антагонизма не встает перед автором, что отрицательно отражается на его опытах по конкретике.

Если в понятии социальной среды Ицкович еще в путах социологического плюрализма, то в проблеме взаимоотношений личности и общества он сближается с суб'ективно-психологическими течениями. Социальное детерминирование творческого суб'екта понимается им не в плане соотношения единичного и общего, но в смысле влияния на личность ее социальной среды, неизбежности ее отражения личностью. Автор подчеркивает пассивность социального начала. «Признавая, что социальная среда есть естественный и общественный базис индивидуума, что он определяет его роль и действия, мы принимаем во внимание, что среда всегда и необходимо пассивна, в то время как индивидуум — фактор сознательный и активный» (204). Одно отражение общества давало бы, по Ицковичу, произведения, сходные, как две капли воды: разнообразие оттенков, манер и стилей привносится личностью автора, отражая «даже физические особенности автора, его интимную жизнь» (203). Противопоставление личного и социального момента заставляет Ицковича «науку о гении» разделить на социологию и на индивидуологию гения, поскольку не «узкая доктрина», а только

«блок всех концепций» сможет разрешить проблему гения. Оттого и социальный смысл искусства представляется нашему автору в виде «создания тех мистических волн (?!), посредством которых гений соединяется с толпой» (196).

Из понимания художественного произведения, как своего рода результата различных начал, общественного и индивидуального, вытекает и трактовка автором проблемы стиля. Монистического понимания стиля у него нет, «стиль» же в узком смысле слова подвержен случайности творческого суб'екта. Оттого изучение стиля, принципиально отделенное от анализа общественных моментов произведения, даже не ставится в данной работе, акцентирующей интерес автора именно к социальной стороне литературы.

Такова методологическая концепция автора. Из ее грехов вытекают и недостатки полемической части работы: попытки отталкивания от социологизма Тэна и фрейдизма естественно оканчиваются приятием, с некоторыми оговорками, и того и другого. Справедливо исключив из факторов Тэна дух расы, нации, климат и т. д., верно указывая на классовую природу тэновского «personnage regnant», но оставаясь в пределах понятий «общего состояния нравов», наивно-реалистической теории отражения, Ицкович, конечно, по существу не уходит от теории среды. Фрейдизм, который приобрел за последние годы значительное влияние на Западе, также умещается в его методологический чемодан в части индивидуального анализа интимной жизни автора. И лишь идеалистический метод (Гегель, Шопенгауэр, Уайльд) (?!) вызывает резкий отпор автора. Не разбирая ни концепции имманентного развития формализма, ни различных видов суб'ективно-идеалистического психологизма, Ицкович, далекий от проблем формы и содержания, общего и конкретного, проблемы смены и развития, естественно, не смог многого видеть у Гегеля. Статья о нем производит неприятное впечатление своим крайним незнакомством с разбираемым предметом.

Эклектическая методология автора создает и соответствующую *методику исследования*, индивидуальный и социальный этапы которого строго разграничены. Первый этап должен по стилю, литературным влияниям, персонажам восстановить идеи, темперамент и т. д. *автора*. «Это чисто-индивидуальная часть исследования, где фрейдизм может иногда служить надежным проводником». Второй этап, исходя из закона «отражения и по социально-детерминированной фигуре автора воссоздает общественную среду, и третий должен восстановить ее экономический базис и классовую структуру общества» (208—209). Несмотря на принципиальный эклектизм, такая строгость в разграничении индивидуального и социального момента позволяет Ицковичу остаться в данной книге чистым социологом, давая в конкретных статьях только вторые этапы своих исследований. Таким образом, его конкретные опыты, пересказывая «содержание» произведений, стремятся показать в них «отражения» эпохи: так, футуризм «об'яснен» — как отражение машинизма, унанимизм Ромена — как отражение психологии современной толпы, Золя — общества второй Империи и т. д. Классовая сущность этих явлений даже не затронута. В статьях о Римбо, Ибсене и Флобере Ицкович, желая подчеркнуть их классовую принадлежность к буржуазии, наталкивается на факт бунтарства против своего класса, но, не считаясь с явлением классовой диференциации, принужден констатировать этот факт без об'яснения.

Эклектический «блок концепций» Ickowicz'a, конечно, идет вразрез с несомненными стремлениями автора к теории исторического материализма.

Однако появление ее и ей подобных исследований ставит перед нами ряд *проблем научно-организационного характера*, именно — вопрос о формах связи нашего марксистского литературоведения с Западом. Эта связь может быть осуществлена в двух направлениях:

Во-первых, в плане демонстрирования наших достижений перед буржуазным литературоведением. Термин достижения не должен браться в кавычки. Искания наших работников в области теории литературы уже по одним своим постановкам вопросов представляют огромный шаг вперед по сравнению с методологическими тупиками даже наиболее серьезных литературоведов Запада. В этой среде, очень чуткой в отношении новых работ в теории и совершенно до сих пор оторванной от нас, исследования наших марксистов безусловно могли бы рассчитывать на большее внимание.

Не менее важна другая сторона вопроса:

«Мы предпринимаем наши исследования на terra incognita»,— пишет Ицкович. По библиографическому списку, приложенному к его работе, мы можем судить о том марксистском материале, на котором базируются западные исследователи. Из русских работ — это плехановские «Основные вопросы марксизма», «Исторический материализм» Н. И. Бухарина и «Литература и революция» Л. Д. Троцкого. Таким образом, стремление к созданию научного литературоведения упирается в отсутствие специально - литературоведческих марксистских работ. Им приходится начинать с азбуки. Если принять во внимание еще и давление буржуазной мысли, то методологическая неопределенность их опытов становится понятной. В значительной степени от нас зависит, насколько быстро пойдет процесс их изживания. Теоретическая помощь западным работникам может, конечно, принимать различные формы. Простейшая — это издание в Германии и Франции сборников теоретических статей наших марксистов-литературоведов и во вторую очередь — издание крупнейших конкретных работ об интересующем Запад материале. Конкретная постановка вопроса о формах этой связи — дело наших научных и исследовательских учреждений. Появление книги М. Ицковича только лишний раз напоминает о том, что в этой области еще ничего не сделано.

Л. И. Тимофеев

К ВОПРОСУ О ЗАДАЧАХ СОВРЕМЕННОГО СТИХОВЕДЕНИЯ

(По поводу книги С. Малахова—«Как строится стихотворение», ЗИФ, 1928, стр. 73, ц. 75 к.)

Стиховедение до сих пор стоит как-то совсем в стороне от большой дороги общего литературоведения. С исторической точки зрения это вполне понятно, поскольку оно возникало как дисциплина практического, прикладного характера и представляло из себя свод технических правил преимущественно для начинающих поэтов. Эта установка и определяла обычный характер работ, посвященных стиховедению, как работ, носивших, главным образом, схоластический и догматический характер, в лучшем случае дававших описание и примерный разбор произведений, по тем или иным суб'ективным причинам считавшихся образцовыми. Эта чрезвычайная узость и сухость стиховедения, представлявшего из себя дисциплину не столько теоретического, сколько технического порядка (недаром оно и находилось преимущественно в руках поэтов; у нас, напр., начиная с Тредьяковского и Кантемира), естественно, оставляла его в стороне от широких литературоведческих интересов и передавала в руки практиков-дилетантов, свободных от познаний как в области лингвистики (знание которой для стиховеда необходимо), так и в области вообще теории литературы. В связи с этим стиховедение влачило жалкое существование, и права его на то, чтобы называться не

наукой, а хотя бы наукообразной дисциплиной, были чрезвычайно сомнительны. Не говоря уже о том, что изучение стиха велось совершенно изолированно, вне какой бы то ни было исторической установки, вне каких бы то ни было попыток понять его функциональное значение в стилевой системе и установить его взаимодействие с другими ее элементами, одним словом, вне какой-либо общетеоретической литературоведческой платформы,— не говоря обо всем этом, нужно признать, что и в узких своих пределах стиховедение никоим образом не могло претендовать на научность. В самом деле, до сих пор самые основные положения стиховедения, как науки о ритмически организованной художественной речи, еще не установлены: мы до сих пор не имеем сколько-нибудь четко и убедительно сформулированного отграничения стиха от прозы, мы до сих пор еще путаемся в противоречивых понятиях метра и ритма, мы еще не освободились от устаревшей и вредной античной терминологии, мы не имеем сколько-нибудь общепринятых способов анализа текстов и т. д., и т. д.

Таким образом, если современное стиховедение хочет стать действительно наукой, то оно должно итти одновременно по двум направлениям: с одной стороны, в направлении установления живой связи с общей поэтикой, с другой— в направлении пересмотра и ликвидации всего своего устаревшего схоластического реквизита и выработки подлинно научных методов подхода к тексту и его анализа во всем его взаимодействии с остальными компонентами произведения и—шире—стиля. Но здесь не нужно забывать еще того обстоятельства, что для многих самая правомерность существования стиховедения как науки представляется далеко не оправданной, и эту правомерность следует подчеркнуть с особой энергией и не только потому, что без научной постановки стиховедения анализ всей стихотворной части нашей литературы явится далеко не полным, но и потому, что и вообще для теории литературы стиховедение при пра-

вильной его постановке может дать выводы, значительно бо́льшие, «than are dreamt of in your phylosophie».

В самом деле, если попытаться определить художественную речь чисто-внешне, негативно, «от противного», то можно сказать, что это такая речь, строение которой отлично от строения речи разговорной; и вот в стихе мы—по признаку «непохожести», так или иначе — имеем такой вид художественной речи, который в своей выразительной структуре максимально отдален от разговорной речи, т. е. в какой-то плоскости наиболее ярко выделяет какие-то специфические признаки художественной речи, и если, скажем, биолог выбирает для своей работы такой экземпляр данного вида, который для него наиболее специфичен, наиболее ярко демонстрирует те или иные видовые признаки, то и литературовед в праве обратиться к изучению стиха, как такого вида художественной речи, в котором некоторые ее особенности даны, так сказать, «в пределе»—в наиболее отчетливой и яркой форме. И это относится не только ко всей звуковой стороне художественной речи, где значение изучения стиха слишком уже очевидно,—можно утверждать, что и в отношении многих более существенных сторон литературного произведения, в отношении композиции, развертывания темы, сюжета, построения образа даже—во всех этих случаях—мы, анализируя именно стих, многое сможем понять и обнаружить дополнительно к уже известному. И, несомненно, что в ряде вопросов многие главы будущей научной поэтики будут в своей аргументации и в своих положениях опираться и на результаты, добытые стиховедением, именно потому, что многие специфические особенности художественной речи как раз в стихе (как, в известных отношениях, наиболее ярком ее виде) могут быть определены отчетливее всего. Этого пока еще нет, но ведь «a non esse ad non posse consequentia non valet».

С этой точки зрения задачи, стоящие перед современным стиховедением, представляются весьма значительными, и

переход от демонстрирования его потенциальных возможностей к реальному их осуществлению вполне современным.

Как уже говорилось, этот переход должен протекать по двум линиям: по линии «увязки» стиховедения с вопросами общетеоретического порядка, а с другой—по линии пересмотра всего того устарелого багажа, который стиховедение влачит за собой «времен от вечной темноты», и замены его системой научно-установленных положений, опирающейся прежде всего на эксперимент. Создание экспериментального стиховедения, наметившееся уже на Западе (Uerrier, Scripture, Landry, в последнее время E. Louis Martin, [1]) выдвигается сейчас, несомненно, как первоочередная задача. Если лингвистика смогла стать наукой, именно опираясь на экспериментальную фонетику, то в такой же мере это можно утверждать и по отношению к стиховедению. Изучение ритма речи без изучения его физиологии, без изучения прежде всего дыхания, на котором базируется все ритмическое движение стиха, является наполовину бесплодным занятием. Только экспериментальное стиховедение может действительно определить различие между стихом и прозой, только оно может раз и навсегда покончить с таким живучим и вредным понятием, как «метр» (в противоположность «ритму») и т. д.

И только после такой чистки своих «авгиевых конюшен» сможет стиховедение претендовать на научность. Но право на такие претензии оно сможет получить еще только после того, как примкнет к общей теории литературы, естественно, к теории литературы социологической. Ведь не следует забывать того, что именно стиховая структура до сих пор не подвергалась социологическому изучению, именно по отношению к ней не делалось никаких попыток ее детерминизировать, показать ее обусловленность данными социальными условиями; между тем, именно по отношению к та-

[1] E. L. Marrtin—«Les simmetries du Français litteraire» [aris] P. 1924.

кому сугубо «формальному» моменту, как стих и, в частности, ритм, оно и представляется особенно существенным, потому что, оставляя его необ'ясненным, социологически его не интерпретируя, мы тем самым пробиваем некоторую брешь в остальной своей интерпретации, допуская существование стиха и вне найденной нами цепи причин, которую мы считаем обязательной для остальных компонентов произведения или вообще стиля. И ведь недаром именно формалисты обратили на стих самое тщательное внимание. Именно им и только им принадлежит ряд вышедших за последние годы работ по стиху, именно им принадлежит энергичная разработка этой области литературоведения, которая до их прихода находилась в полном запустении и куда изредка заглядывали только поэты-дилетанты (за редким исключением). Этот интерес формалистов к стиху вполне понятен именно на этом материале, который как будто более всегда далек от каких бы то ни было внеположенных ему причинностей и к которому не прикасались социологи — легче всего ставить и разрешать проблемы замкнутого в самом себе ряда, имманентного его развития и т. д.

В самом деле, стоит только поверхностно разобраться в некоторых, как будто чисто-стиховедческих проблемах, хотя бы в учении о метре и ритме, которое развивает В. М. Жирмунский («Введение в метрику»), чтобы увидеть, что даже на этом, на первый взгляд, исключительно специальном вопросе могут быть развернуты построения весьма существенного общелитературоведческого (а если угодно — даже и философского) порядка. Метр для В. М. Жирмунского является неким идеальным законом организации речевого материала, существующим в человеческом сознании и подчиняющим себе данный языковой материал, укладывающим ее в определенные, заранее данные нормативные границы. Ритм же является результатом взаимодействия между, с одной стороны, идеальным законом—метром и, с другой—

реальным косным речевым материалом, он является своеобразным компромиссным результатом столкновения двух противоположных устремлений—максимально эстетически организованного и максимально эстетически дезорганизованного; встречаясь с тем или иным отступающим от нормы ритмическим построением, мы соотносим его с существующей в нашем сознании идеальной схемой—с метром и, таким образом, восстанавливаем эстетическую полноценность деформированного сопротивления языка данного ритмического факта. Откуда же пришел в наше сознание этот идеальный закон метр (нечто вроде «Das Ewig-Metrische»)? Совершенно очевидно, что если он может подчинять себе языковой материал, если ритм, как реальный языковой факт, представляется явлением вторичным, то метр, следовательно, вообще присущ сознанию, есть некоторое его свойство, независимое от внешних языковых условий; наоборот, как кантовские категории, он, так сказать, накладывается на язык и его изменяет. Но если так, мы не можем, очевидно, найти причин развития и изменения метра ни в каком другом месте, кроме как в нем самом, кроме как в замкнутом историческом ряду: имманентное развитие литературы в этой ее части безотносительно к другим рядам здесь налицо, и В. М. Жирмунский получает полную возможность трактовать, напр., стих Маяковского как результат закономерно протекавшей эволюции (в пределах только метрического ряда) пушкинского стиха и т. д. Позиция Жирмунского в высшей степени слаба и чрезвычайно уязвима с чисто-стиховедческой точки зрения, но не будем сейчас спорить в этой плоскости: здесь важно только подчеркнуть, что именно на стиховом материале легче и безопаснее всего проводить формальную и строго-идеалистическую концепцию развития литературы и в то же время что здесь труднее всего противопоставить ей концепцию социологическую.

Чрезвычайно специальный, казалось бы, вопрос о различии стиха и прозы, о проведении между ними четкой границы точно так же может стать предметом весьма существенных литературоведческих расхождений: стоит только вспомнить выдвигаемую за последнее время теорию об отсутствии принципиального отличия между ритмом стиха и ритмом прозы, о том, что между стоящими на полюсах, резко очерченными формами того и другого находится бесконечное число промежуточных, переходных форм, постепенно переводящих стих в прозу, и наоборот. И здесь — в стиховедческой «глухой провинции», вдали от шума литературоведческой «столицы», на очень специфическом материале восстанавливаются права эволюционной теории в литературоведении, и опять-таки—в силу странного пренебрежения к стиховому материалу—ей не противопоставляется противоположная концепция. Но в то же время очевидно, что не могут не быть в науке исключения, «подтверждающие правила», что не могут оставаться в социологической поэтике части, об'ясняемые формально и идеалистически.

Примеры могли бы быть и умножены, но дело, конечно, не в них: их основная задача — показать, что социологическая поэтика не может и не должна пренебрегать стиховедением, как она это делала до сих пор, и что стиховедение только тогда сможет стать на свои «научные ноги», когда оно так или иначе включится в эту поэтику.

Таким образом, мы должны сделать тот вывод, что, не говоря уже о внутренних реформах, в которых нуждается стиховедение, его основная перестройка должна итти так, чтобы оно в конечном счете смогло ответить на вопрос, почему в данных социальных и литературных условиях возникла данная стиховая структура, какие причины вызвали ее к жизни и обусловили ее возникновение, развитие и исчезновение в пределах данного стиля (потому что каждый стиль располагает своеобразной и определенной его устремлениями стиховой структурой).

Ответ на этот вопрос следует искать, идя по трем взаимодействующим и переплетающимся направлениям: отыскивая обусловленность стиховой структуры как в бытовых условиях, так и в стилевой (уже — жанровой) установке и, наконец, в конкретной направленности произведения. Каждое из этих трех направлений в той или иной степени воздействует на стих и в каждый данный момент определяет его характер, его своеобразие. Условия внешнего существования, отношения поэта и читателя и т. д., — несомненно, оставляют значительный след на стиховой структуре. Мне приходилось уже в другом месте («Уч. зап. Ин-та ист. лит.», т. II) касаться вопроса о том, как определенные социально-культурные условия определили строение народного стиха и как их изменения соответствующим образом отразилась и на стихе, создав новую, отвечающую изменившимся условиям стиховую структуру, и примеры такого рода могут быть весьма многочисленны. Всякий, напр., кому приходилось заниматься современным стихом, не может не согласиться с тем, что на его структуре чрезвычайно заметно отразилось то изменение в отношениях поэта и читателя, которое (в силу определенных социальных причин, о которых не место говорить) произошло за время революции.

Для современного поэта в особенности характерно то, что он имеет аудиторию—в буквальном смысле этого слова—не только читателей, но и слушателей, что он исходит из того положения, что стихотворение не только вообще будет прочитано, но и прочтено им самим; и это чрезвычайно существенно отражается и на ритме, и на интонации, и на рифме и на ряде других компонентов стиха. В этом отношении чрезвычайно показателен, хотя, быть может, и несколько преждевременен, проект одного из крупнейших наших поэтов, И. Сельвинского, приложить к изданию некоторых своих стихов, требующих особо специфической читки (напр., «Цыганская рапсодия» и др.), граммофонные пластинки с начитанным уже на них стихотворным текстом;

здесь особенно ярко выражено ощущение того, что в современном стихе голос поэта звучит и доходит до воспринимающего иначе, чем раньше. И если этот проект и заставляет сейчас несколько вспомнить о Генрихе IV с его курицей в супе у каждого пейзанина — с заменой курицы в супе почти аналогичным граммофоном в комнате, то нельзя отрицать и того, что в нем схвачен основной путь развития современного стиха, который при дальнейшем развитии техники (радио, напр.) и при все растущем организующем значении поэтического слова может дать совершенно неожиданные сейчас для нас формы.

Если, таким образом, бытовые условия оставляют на стихе весьма существенные следы своего воздействия, то с тем бо́льшим основанием нужно искать в стихе следов, оставляемых на нем той стилевой (и уже жанровой) установкой, которую он обслуживает. И это, конечно, вполне понятно. В самом деле, мы ведь не можем трактовать стих иначе, как систему выразительных средств, применяемую данным стилем и неизбежно им обусловленную, если стиль прежде всего представляется как индивидуальная целесообразная, отличная от других литературная система, своеобразие которой определено спецификой ее социального содержания, то и вся структура выразительных средств, при помощи которых он оформляет это свое своеобразное содержание, а в частности, и стих, должна известным образом это своеобразие отразить, т. е. явиться своеобразной, отличной от других выразительной структурой. Это положение слишком очевидно и общепринято, чтобы на нем задерживаться. Можно, однако, думать, что и внутри стиля могут быть некоторые частные образования, определяющие, не выходя за его пределы, дополнительно, так сказать, своеобразие выразительных средств, и, следовательно, и стиха, при чем эти образования идут по жанровым признакам: об этом говорит, например, упорное совпадение при историческом рассмотрении определенных жанров с опреде-

денными частными стиховыми системами, так, напр., драматический жанр всегда культивирует белый стих, дидактический жанр, особенно басня,— вольный стих (см. мою статью о нем в «Ars Poetica II», ГАХН) и т. д.

Наконец, на структуре стиха могут отразиться и конкретные особенности того или иного текста (напр., на ритмике стихов Брюсова последнего периода), хотя и они в конечном счете должны быть для полного своего об'яснения возведены к стилю.

Идя по этому пути, рассматривая стих как систему выразительных средств данного стиля, им обусловленную и определенную, учитывая особенности его,— «бытования» и т. д.,— мы сможем, наконец, и эту область литературоведения включить в общее его движение, и для этой отвлеченнейщей и благоприятнейшей для идеалистических построений стороны литературы найти твердую почву; а тем самым мы получим возможность, кстати, показать, что и эта цитадель формализма в столь же малой степени неприступна, как и остальные.

Таковы, в самом общем виде, те задачи и те перспективы, в свете которых нужно рассматривать возможности и долженствования современного стиховедения. С этой точки зрения особый интерес приобретает недавно выпущенная ЗИФом книга С. Малахова — «Как строится стихотворение», являющаяся, несомненно, одной из первых попыток пойти по пути, обрисованному выше, который намечается сейчас перед стихотворением.

Книга эта не имеет по существу исследовательского характера и предназначена для того, чтобы служить учебником для начинающих: в связи с этим понятно, что к автору нельзя пред'являть особенно строгих требований. Тем не менее, нужно признать, что в плоскости самой постановки вопроса и заострения внимания на наиболее актуальных проблемах стиховедения он, несомненно, достигает поставленной себе цели. Отрываясь от обычного типа схола-

стических и догматических учебников, он дает читателю понятие о стихе как о целостной выразительной системе функционально связанных приемов, определенной в своем строении данным стилем и именно с этой, совершенно справедливой точки зрения, рассматривает стих в различных его плоскостях. «Стиль,—пишет он (стр. 13),—есть такая органическая совокупность идей, настроений, мотивов, поэтических образов, которой отвечает такая же органическая система, служащая способом их выражения, присущая в этой совокупности только им и ничего другого выражать неспособная... Стиль есть художественное выражение мироощущения определенной социальной группы. В этой самой степени, в которой изменяется это мироощущение, вслед за изменением исторической роли самой социальной группы,— в этой же самой степени меняется и вид его художественного выражения, то есть меняется художественный стиль этой группы». Очевидно, что с такой точки зрения к стиху еще почти не подходили, и в этом основная заслуга и основная ценность книги С. Малахова. Этот свой подход к стиху он выдерживает на протяжении всей книги и, говоря даже об очень частых стиховых моментах, не забывает подчеркнуть той общей, принципиальной точки зрения, с которой их надлежит рассматривать. Правда, бóльшую часть своих положений автор не столько доказывает, сколько просто высказывает, но и это с чисто-педагогической точки зрения весьма существенно.

Именно эта новизна, своевременность и правомерность того подхода к стиху, который обнаруживает книга, и составляет основное ее достоинство. К сожалению, оно не избавляет разбираемую книгу от существенных недостатков уже специального стиховедческого характера. Если учесть то обстоятельство, что книга эта, помимо, так сказать, своей декларативной части, должна явиться и учебником, т. е. должна давать и доброкачественный материал специального порядка, и если подойти к ней с этой точки зрения, то здесь

придется пред'явить автору некоторые упреки. Нужно сказать, что автор не вполне еще овладел всем специальным аппаратом той дисциплины, которой посвящена его книга; он не в достаточной мере самостоятельно в ней мыслит и не всегда критически относится к вводимому в книгу материалу, что иногда приводит его к очень грубым промахам. Так «по-старинке» начинает автор знакомить читателя с ритмикой, исходя из анализа силлабо-тонического стиха, трактуемого очень поверхностно; благодаря этому на первый план как основной элемент стиха выдвигается «стопа», механически повторяется учение о ритме и о «метре» как идеальной закономерности, в стремлении к которой осуществляется ритмичность «живого стиха» (стр. 27) и т. д. Между тем, основная ошибка всей этой теории, на сторону которой необдуманно становится автор, состоит в том, что она особенности частной стиховой системы переносит на стих вообще («pars pro toto»—часть вместо целого). Стоит только взять любую другую систему — тот же дольник, о котором много говорит автор, свободный стих, народный стих, силлабический стих и т. д., чтобы убедиться, что в них нет никаких «стоп», что в них нельзя поэтому установить «метра» и т. д., но что ритмическое движение их несомненно и что, следовательно, все эти понятия не характеризуют стиха, как такового. А, между тем, они вводятся как основные, опираясь на них, автор выдвигает и понятие «скандовки», т. е. совершенно недопустимого искажения живого стиха в угоду несуществующей схеме (если можно читать «кочующие караваны» (стр. 28), то почему нам нельзя читать «мой дядя самых честных правил» и утверждать, что «Евгений Онегин» написан «хореем»), не говоря уже о том, что если противопоставление метра и ритма, как выше говорилось, очень нужно формалистам, то зачем оно нужно С. Малахову [1].

---

[1] Так, напр., автор совершенно неожиданно развивает чисто-формальное положение о «заимствовании» (стр. 39) и о том, что

Короче, вся старая аппаратура стиховедения без более или менее серьезной и самостоятельно продуманной проверки усваивается автором и, в конце концов, производит еще более вредное действие, поскольку она оказывается «освященной» той совершенно правильной, общей установкой, которая выше приветствовалась. Однако и в пределах этой старой аппаратуры автор не во всем еще разобрался и допускает ряд существенных ошибок, которые приходится отметить, раз мы говорим об учебнике.

Нельзя называть русский стих классического типа «метрическим» (стр. 24): термин этот зафиксирован для стихосложения, основанного на долготных соотношениях слогов, и к русскому стиху неприменим; за русским же стихом того типа, который имеет в виду автор, укоренилось название «силлабо-тонического», которое употребляет и автор, но опять-таки неверно, так как для этого стиха характерно не то, что его строки «имеют равное количество стоп» (стр. 33), а то, что ударные и безударные его слоги всегда находятся в определенном отношении друг к другу, что расположение их фиксировано, чего нет в других системах; в определение же автора («равное количество стоп») не уложатся, напр., и вольные басенные стихи и даже приводимые им самим стихи Фета и т. д. Нельзя в книге, которая является введением в стихосложение, пропускать такие важные термины, как «каталектика», «клаузула», «enjambement» давать старые термины и, не оговаривая, вкладывать в них иное содержание («стяжение», стр. 29), или вводить, опять-таки без оговорок, термины новые и сомнительные («Введение», стр. 29, «опорная (?) гласная», стр. 54), нельзя сонет относить к числу форм, «повторяющих целые строки» (стр. 58), тогда как в строгом сонете запрещалось повторять даже одно слово два

западная литература заимствовала античное стихосложение, что противоречит его же собственному и правильному положению (стр. 70) о том, что формулы могут заимствоваться только в случае «созвучия» стилей.

раза; нельзя путаться в своих собственных примерах (в примере на стр. 33 нет никакой «цезурной анакрузы», и весь пример прочитан и разобран совершенно неверно: незаконны словоразделы и т. д.); неверны — последний пример на 37 стр., где вместо чистого четырехдольника даны две строки трехдольника, и первый пример на стр. 38 (где последние две строки неверно разобраны и из пятидольника превращены в четырехдольник и т. д.), что подрывает авторитет автора в глазах читателя; нельзя предостерегать от смешения звука и буквы и тут же их смешивать («классическим типом рифмы будет довольно строгое совпадение звуков, это особенно нужно помнить: звуков, а не букв, которые могут быть различны, напр., *В, Ф* считаются созвучными в конце слова», стр. 54) и т. д. и т. д.

Промахи такого рода значительно портят книгу, и должно было бы их устранить. Но и помимо этого со многими положениями и обобщениями автора трудно согласиться, поскольку они часто основываются на недостаточно проработанном материале: так, касаясь случая, когда «пауза в конце строки противоречит логической паузе» (т. е. когда мы имеем enjambement), он считает, что это несовпадение «используется как прием для выделения второстепенных слов» (стр. 31); между тем как это выделение—только один из случаев употребления enjambement и вовсе не покрывает этого понятия; говоря о цензуре, он упускает из виду такой ее обязательный признак, как постоянный словораздел, благодаря чему неверно размечает цезуры (стр. 32, 33); отсюда и путаница с «цезурной анакрузой» (стр. 33), о которой упоминалось; не соответствует материалу и определение им белого и вольного стиха: так вольные стихи, которые, по автору, дают «парный тип чередований» (стр. 35), в действительности характеризуются как раз обратным беспорядочным распределением стиховых клаузул; утверждение автора, что «если строки с разными окончаниями чередуются без особой системы, то они опираются на равное число стоп» (стр. 34) —

опровергается тем же вольным стихом, свободным стихом (напр., «Александр. песни» Кузьмина) и т. д.; белый стих в русской литературе вовсе не исчерпывается пятистопным ямбом и не всегда характеризуется бессистемным расположением клаузул (вообще в книге не дано четкого разграничения рифмы и клаузулы), как это думает автор (стр. 34); последнее ударение в кóлоне вовсе не должно быть самым сильным (стр. 30); дело не в его силе, а в том, что оно является постоянным; очень опасным следует признать стремление непосредственно в тексте находить «разгадку» того или иного ритмического хода: так, «постукивает молоточком» у Казина изображает, по автору, «темп ударяющегося молотка» (стр. 44), аналогичный ход у Гумилева: «Невиданные туберозы» — «выделяет экзотические слова» и в то же время является «смакованием редкого ритмического хода»; с этой точки зрения «и кланялся непринужденно» у Пушкина будет имитировать «великосветский поклон», «возлюбленная тишина» у Ломоносова — ощущение тишины, «кочующие караваны» Лермонтова — походку верблюда и т. д. и т. д. А так как в ряде случаев мы не сможем получить таких примитивных толкований, то такие об'яснения вряд ли многого стоят (нужно кстати заметить, что аналогия между строками типа: «персидская миниатюра» и «миндалевидные глаза», проводимая автором, неправомерна, так как эти строки принадлежат к двум линиям ритмики ямба: первая — по Сиверсу — моноподичная, вторая — диподичная)... Совершенно очевидно, что для учебника такое богатство его, мягко выражаясь, спорными положениями никоим образом не может быть признано достоинством; материал, который он дает читателю, прямо говоря, не всегда доброкачествен. Но это неполное овладение стиховедческим аппаратом влечет, как указывалось, к худшему: к тому, что автор вынуждается, за отсутствием самостоятельной точки зрения, повторять без проверки чужие, противоречащие его

предпосылкам положения [1], на которые уже указывалось выше.

Выше уже отмечались достоинства этой книги: совершенно правильная ее теоретическая установка, очень удачное построение, педагогическая ее ценность; к сожалению, слабость ее фактического багажа и стиховедческая ее недоработанность, требующие большой осторожности в пользовании ею, не позволяют ею заменить целиком старые пособия, которым в учебной части она, несомненно, пока уступает, превосходя их в методологической. Однако этот недостаток является недостатком, наиболее легко устранимым, и можно надеяться, что следующие работы С. Малахова в этой области сомкнут те «ножницы» между теорией и практикой, расхождение которых в рецензируемой работе, с сожалением, приходится здесь отметить.

---

[1] Кстати, совершенно непонятно, почему автор в виде пособия по вопросам ритма и метра рекомендует совершенно устаревшую книгу Шульговского—«Теория и практика поэтического творчества», которая может быть, в лучшем случае, использована только по отделу строфики.

М. К. Азадовский

ОЧЕРЕДНОЕ РАЗОЧАРОВАНИЕ

(По поводу книги С. Балухатого—«Теория литературы». «Аннотированная библиография. 1. Общие вопросы. Л. 1929. «Прибой».)

Число библиографических работ в области литературоведения растет чуть ли не каждый день: библиография отдельных авторов, отдельных вопросов и проблем, отдельных эпох и т. д. И вместе с тем в этом море работ обнаруживается полное отсутствие выработанных твердых методов и принципов описания, а зачастую и отсутствие руководящей точки зрения. Очень часто такие работы предпринимаются и выполняются специалистами-библиографами, недостаточно компетентными в литературоведческой науке, что, конечно, ведет к грубейшим ошибкам и промахам; с другой стороны, специалисты-литературоведы сплошь и рядом обнаруживают полнейшее незнакомство с основами и правилами библиографирования. Поэтому-то в литературоведческих кругах с некоторым нетерпением ожидалась давно обещанная книга С. Д. Балухатого. В его лице как раз об'единялись и литературовед, известный своими трудами в области истории и теории литературы, и библиограф — автор ряда библиографических указателей.

То обстоятельство, что автор разработал библиографически проблемы теории литературы, центральный участок современного литературоведческого фронта, заставляло ожидать, что им будет вместе с тем поставлена и разрешена важнейшая задача — задача классификации и упорядочения в описании, чем устранится дальнейший произвол в этой области (сейчас у каждого автора своя классификация).

Было известно, что автор давно и упорно работал над своим трудом, и это давало право ожидать исчерпывающего учета всей теоретической литературы в нашей науке.

К сожалению, эти ожидания оправдались далеко не в полной мере. Правда, автором произведена огромная работа. Только теперь, благодаря С. Д. Балухатому, мы можем представить более отчетливо истинные размеры этой литературы. Им зарегистрировано свыше 4000 работ (за последние 50—60 лет); из них в первый том вошло около 1500 (включая, правда, и рецензии, составляющие, примерно, 15% описанного материала), при чем эта литература введена не простым перечнем названий, а по большей части с аннотациями, иногда очень подробными и обстоятельными, включающими даже порой и элементы критической оценки.

Таким образом перед нами, несомненно, важный и ценный памятник, который должен был бы явиться руководящим пособием не только для учащейся молодежи, но и для исследователей.

Но для того чтобы поднять свою книгу от простого библиографического справочника до подлинно научного пособия, автору нужно было прежде всего разрешить задачу классификации. Но это-то и осталось невыполненным. Его классификация производит впечатление сколоченной наспех постройки, где владелец не предполагает долго жить и где в беспорядке разбросаны и приткнуты разные вещи.

Вот эта классификация. Весь материал разбит на следующие отделы: I. Задачи истории литературы, теории литературы, поэтики. II. Задачи литературной критики. III. Методы истории и теории литературы. IV. Общие труды по теории литературы. V. Общие проблемы теории литературы. VI. Стилистика. VII. Народное (безличное) творчество. VIII. Лирика и эпос. IX. Стихосложение. X. Драма. XI. Проза. XII. Риторика.

Читатель, вероятно, уже с изумлением отметил привкус и отзвук старых схоластических теорий словесности (лири-

ка, эпос, проза, риторика), но пройдем уже мимо этого и остановимся на принципиальных основах классификации. Автору, конечно, так же, как и всем нам, хорошо известны основные требования всякой научной или даже наукообразной классификации. Нужно, чтобы в основу деления был положен твердо установленный принцип, нужно, чтобы члены деления не были совпадающими или перекрещивающимися; нельзя допускать неполного деления и т. д. И, однако, как это ни странно, но все эти требования нарушены составителем.

В самом деле, неужели можно назвать научным такое деление, элементами которого являются: задачи (I), общие проблемы (V) и общие труды (IV)? Едва ли можно строго различить и разграничить отделы I и III, — и это беспрерывно обнаруживается на практике. Напр., книга В. Н. Перетца находится в III отделе, но возможно ли обойтись без нее и при изучении вопросов отдела первого? Известная работа А. Белецкого—«В мастерской художника слова», которую тщетно ищешь в первом отделе, обнаруживается (не без труда, ибо она не выделена из общей серии «Вопросов теории и психологии творчества») в отделе IV (общие труды). Статья Н. К. Пиксанова — «Новый путь литературной науки. Изучение творческой истории шедевра» — не в III, как можно было бы ожидать, а в I отделе и т. д. Нет надобности увеличивать число аналогичных примеров.

На ряду с этим приходится констатировать факты неполного деления, это особенно наблюдается в подразделениях основных рубрик. Напр., отдел III имеет только два подотдела: а) марксистский и социологический метод, в) формальный (или морфологический) метод. Прежде всего отметим неправильное об'единение марксистского метода с социологическим, а затем — где же остальные методы? Почему не выделена обширная литература, посвященная историко-куль-

турному методу, почему не выделены русские фрейдисты-литературоведы и пр.

Что же касается, напр., рубрик гл. V, то они представляют уже совершенно невероятную мешанину, непростительную для такого литературоведа, каким нам представлялся С. Д. Балухатый: «Глава V. Общие проблемы теории литературы: Определение поэзии. Миф и поэзия. Происхождение поэзии. Форма и содержание. Литературная эволюция. Заимствование и влияние. Литература и биография. Литература и быт. Читатель. Другие проблемы».

Вообще автор отмахнулся от научного решения проблемы систематизации, забыв, что там, где нет системы, нет и науки. Системы же нет от того, что у автора нет определенного метода. Так лиший раз определялась знаменитая формула о связи метода и системы. В самом деле, классификация главы VI и выработана с точки зрения формальной школы. Введение же в главу III специальной рубрики «формальный и марксистский метод в их сопоставлении» и соединение марксистского метода с социалистическим в той же главе как будто свидетельствует о близости автора к так наз. форсоцам. Но разработка главы V носит ярко выраженный эклектический характер.

Естественно, что сложившаяся таким путем классификация бесполезна для исследователя и способна сбить с толку и запутать неподготовленного читателя. Читатель же опытный вынужден будет в каждом отдельном случае перелистывать всю книгу в поисках нужного материала, не обращая никакого внимания на авторские заголовки.

Для иллюстрации возьмем несколько примеров: напр., эпитет, составляющий особую главку в подотделе поэтической семантики. Здесь перечислено 13 работ, но важнейших, относящихся сюда, исследований читатель не найдет: он не найдет упомянутой работы Белецкого, работы Бургардта, книги Рыбниковой, Мандельштама и др. Конечно, бóльшая часть этих работ включена в указатель, но они

рассыпаны по разным отделам, ссылочных же указаний, как это было бы необходимо, нет и, таким образом, или необходимо просматривать все от начала до конца или мириться с заведомой неполнотой отдела.

Впрочем, и просмотр всей книги не всегда поможет. Так, напр., в рубрике «Читатель» (отдел V) мы не находим важнейшей для данной темы книги Геннекена «Эстопсихология», впервые, в сущности, и поставившей проблему читателя. Книга Геннекена, конечно, имеется в отделе II, но она приведена без соответствующих аннотаций и таким образом не может быть использована в полной мере.

Но возвратимся к эпитету. Оказывается, что этот отдел представляется сугубо неполным по привлеченному составителем материалу. Прежде всего отсутствует известнейшая книга Мандельштама (о стиле Гоголя), отсутствует статья ак. В. Перетца об эпитете в «Слове о Полку Игореве», отсутствуют статьи Дермана о Бунине, где дан ряд интереснейших наблюдений над эпитетом, и другие, менее значительные и важные.

Еще более неблагополучно обстоит дело с главой «Пейзаж и портрет в прозе». Нет таких существенно важных работ, как статья Анны Багрий о пейзаже у Тургенева (по книге Salonen'a), книги В. Саводника о природе в поэзии Пушкина, Лермонтова и Тютчева, статьи Ин. Анненского о Лермонтове, М. П. Алексеева о пейзаже у Островского, книги В. Ф. Переверзева о Достоевском (книга о Гоголе — включена в отдел II), нет замечательных страниц Плеханова о природе у Толстого, нет также статей о пейзаже Короленко и мн. др.

Проблема «портрета» так мало разработана, что здесь необходимо было бы взять на учет буквально каждое упоминание. Эта задача, непосильная рядовому библиографу, должна бы быть легко доступна специалисту — литературоведу. Однако этого не сделано, и изучающий данный вопрос получит в книге С. Д. Балухатого очень мало материала.

Он не найдет специальной работы о портрете у Тургенева— Заколпского (сб. «Наш труд»), о портретной живописи в «Войне и Мире» — В. Дружкиной, не найдет указания на знаменитые страницы, посвященные портрету Толстого в книге Мережковского, или интереснейшие замечания Волынского о портретной манере Достоевского. Точно так же пропадут книги Переверзева о Гоголе и Достоевском.

Очень возможно, что все названные нами книги, а также ряд других, будут включены во второй том, где — поскольку можно судить по предисловию — предполагается отдел: поэтика отдельных писателей. Если это так, то мы сталкиваемся с крупной методологической ошибкой. Поскольку указатель посвящен теории литературы, такой отдел совершенно не нужен. Все работы, казалось бы нам, должны рассматриваться исключительно с точки зрения общих вопросов и принципов исследования. Поэтика того или иного писателя — это уже факт истории, а не теории литературы.

Впрочем, у составителя нет в данном случае никакой твердой и определенной линии: в этом же самом первом томе мы находим такие статьи, как «Краски у Горького» Врадия, «Эпитет XIII главы «Капитанской дочки» (Лопато), «Эпитет у Тургенева» (Лукьяновского), статьи об эпитете Тютчева (Аббакумова и Малаховского), работы Л. Гроссмана и Н. Энгельгардта о «Стихотворениях в прозе» Тургенева, статьи Н. К. Пиксанова об «Евгении Онегине» и многое, многое другое. Чем же об'яснить такое противоречие и такую «неувязку»? Тем, что включенная автором литература имеет не только частное, но и общее значение, перечисленная же выше нами такового не имеет. Но едва ли можно утверждать, что напр. статьи Аббакумова или Врадия носят принципиальный характер, а книга Мандельштама или Г. Salonen'а, изложение которой сделано в «Русском филологическом вестнике » Анной Багрий, имеют только частное значение для изучения Гоголя или Тургенева. Конечно, нет.

Все дело в том, что автор не выработал предварительно твердых критериев отбора и распределения, — а отсюда уже всевозможные шатания и колебания, обесценивающие и книгу и собранные автором богатые библиографические материалы.

В результате же получается, что напр. рубрика: заимствование и влияние представлена всего... двумя работами: статьями С. Боброва и А. Цейтлина. А блестящие методологические статьи А. Бема, статьи и книга В. Жирмунского, статья Б. Эйхенбаума о проблеме «западного влияния» в творчестве Лермонтова, Н. К. Пиксанова о Грибоедове и Мольере? А страницы, посвященные вопросам заимствования и методам их изучения в книге П. Н. Сакулина об Одоевском? Впрочем, автор даже работы А. Н. Веселовского и А. Кирпичникова, видимо, считает не имеющими общетеоретического значения.

Еще менее понятны принципы автора при разработке отдела «Литература и биография». Здесь также мы имеем только две работы (и одну рецензию). И это в наши дни, когда проблема биографизма стала в литературоведении чуть ли не центральной!

Чтобы покончить с классификацией, отметим еще раз отдел V. Он замыкается главой с неожиданным и почему-то поставленным в прямые скобки заглавием: другие проблемы. В качестве этих других проблем фигурирует статья Ю. Н. Тынянова об иллюстрациях, В. Фриче «Трансформация литературных жанров», А. Векслер «Маски» и пр. Но мы не найдем зато литературы по таким вопросам, как «письма», «мемуары» (именно в их художественной функции) и пр. Трудно оправдать также отсутствие такой актуальной в современности темы, как «литературное краеведение» или «локальный метод в литературоведении».

Мы не совсем уверены также, что нужно было включать такие вопросы, как «миф и поэзия», «происхождение поэзии»,— едва ли это проблемы теории литературы. Но если

уже включать, то, конечно, не так и разработать. Достаточно сказать, что нет работы В. Вундта «Миф и религия», ни книжки Опокова, излагающей теорию Вундта, ни статей Зелинского о мифе, ни книги Е. Аничкова «Весенняя обрядовая поэзия». Взамен этих глав мы предпочли бы найти главы о взаимоотношении литературоведения и фольклора, о месте устного творчества в историко-литературных изучениях и т. п.

Правда, частично эти проблемы затронуты в отделе VII, но это самый слабый отдел в книге, совершенно не соответствующий ни тем методологическим требованиям, которые выработала современная наука, ни той высоте, на которую поднято это изучение у нас в Союзе.

Составитель не только пользуется давно изжитым термином «народная словесность» (вместо «устное творчество», как мы привыкли писать), но добавляет в скобках совершенно архаический и начисто отвергнутый термин «безличное творчество»,— термин, присутствие которого в книге, носящей название «Теория литературы», никак не может быть оправдано. Очевидно, пристрастие автора к этому термину заставило его отказаться от включения в указатель работ, посвященных проблеме индивидуальности в устном творчестве (работы ак. С. Ф. Ольденбурга, бр. Соколовых, автора настоящей рецензии и др.). Впрочем, об этом отделе лучше вовсе не говорить, — так мало отражают приведенные в нем материалы подлинную картину научной разработки устного творчества. Важнейшие работы отсутствуют, а на ряду с этим включены частные исследования, совершенно не имеющие методологического или теоретического значения, (напр., некоторые работы Н. Ф. Сумцова) и т. д.

Теорию литературы нельзя оторвать от общего искусствознания. В настоящее время эта связь особенно остро осознана методологической мыслью. К сожалению, это обстоятельство учтено составителем далеко не в той мере, как следовало бы ожидать. Он отмечает «Введение в эсте-

тику» Лало, книгу И. Гюйо, недавнюю работу по истории эстетики Л. Зевельчинской, историю эстетических учений Е. Аничкова, но и только. Трудно понять, почему исключены другие: книги Христиансена, Гамана, Кроче, Кона, Меймана, Фолькельта, Я. Смирнова и мн. др. Можно ли изучать проблему «содержания и формы» (гл. V), не привлекая книг Христиансена или Кона?

От этого слабого и случайного внимания к общеискусствоведческой литературе особенно пострадала глава о марксистском методе; в ней оказались отсутствующими: книга В. Фриче «Социология искусства», книга А. Федорова-Давыдова «Искусство с марксистской точки зрения» (хотя статьи по поводу его книги имеются), статья К. Либкнехта об искусстве, книга В. Гаузенштейна, хотя хрестоматийные отрывки из работ Гаузенштейна включены. Почему же было не включить и первоисточник? Нет также, кроме статей А. Луначарского и Л. Якобсона, и литературы, вызванной книгой В. Гаузенштейна. Между тем в формировании современной школы марксистского литературоведения работы В. Гаузенштейна сыграли огромную роль. Отметим еще отсутствие старой статьи Струве «Маркс о Гете», статьи Ю. Денике «Маркс об искусстве».

Попутно отметим в качестве пробелов по этому отделу статью А. В. Луначарского «Литература и марксизм» («Кр. новь», 1923, VII), а в главе, посвященной библиографическим указателям, указатель марксистской критики, составленный Р. С. Мандельштам. Не понятно, почему в главу о марксистском методе включена статья В. Гиппиуса «Чернышевский — стиховед».

Было бы утомительным и бесполезным перечислять пробелы в других отделах (к тому же от пропусков не может быть гарантирована ни одна библиографическая работа), но некоторые, особенно заметные, отметить следует. В общем отделе: книга Кранца «Философия литературы»; Н. Чужака «Диалектика искусства»; предисловие Н. А. Котляревского

к его книге «XX век»; статья Ю. Айхенвальда «Что такое литература?» («Новая русская книга», 1922); книга Познетта «Сравнительная литература»; в отделе «Задачи литературной критики»: А. Волынский «Русские критики» (хотя автор включил даже статью С. Я. Надсона «Поэты и критика»); в отделе «Проза» — статья П. О. Морозова, посвященная изложению книги Ф. Шпильгагена о теории техники романа. Среди литературы, посвященной формальному методу, нет одной из наиболее характерных для этого направления работы Р. Якобсона о Маяковском. В отделе IX «Стихосложение» отсутствует также его книга о чешском и русском стихе.

Лучше всего разработан автором X отдел: «Драма». Однако в главке «Драма и сцена в их взаимоотношении» нет книги А. А. Гвоздева. Заслуживала бы также внимания книга Б. В. Казанского «Метод театра».

Наши замечания не для того, чтобы снизить ценность книги С. Д. Балухатого. Было бы большой ошибкой отрицать значение огромной работы, проделанной автором. Но мы хотели показать, к каким роковым последствиям приводит пренебрежение к методологической стороне в библиографических работах. И, несмотря на то, что автор имел все данные, чтобы создать образцовую библиографическую монографию, его книге суждено разделить участь многих современных библиографических справочников.

Редакционная коллегия: *В. М. Фриче, П. И. Лебедев-Полянский В. Ф. Переверзев, А. И. Зонин, М. Б. Храпченко, Ю. Ю. Янель.*
Ответственный редактор *В. М. Фриче.*



1 руб.

РАНИОН и ИКП

ЛИТЕРАТУРА
и
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929





ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

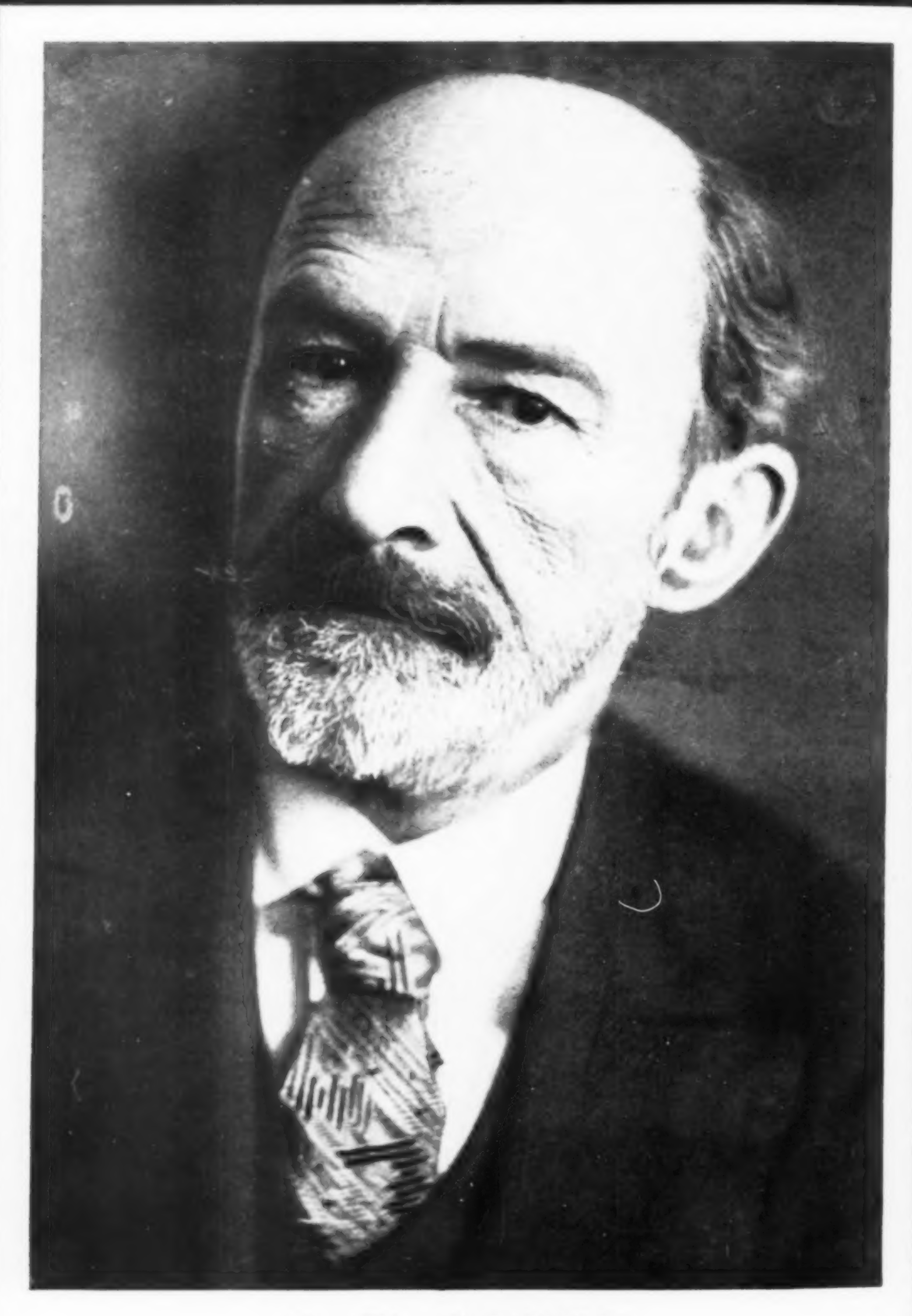
ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ЧЕТВЕРТАЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1929

«МОСПОЛИГРАФ»
14 типография
Варгунихина гора, д. 8
Главлит № А 45662
II—14 Гиз. № 35345
Тир. 2 750. Зак. № 2473



В. М. ФРИЧЕ

Скончался 4 сентября 1929 г.

В. М. ФРИЧЕ

Не стало Владимира Максимовича Фриче. Он был ученым редкой эрудиции и разнообразных знаний. Он совмещал в себе изумительные свойства ученого исследователя и популяризатора знаний, руководителя академической кафедры и лектора для широкой аудитории. Он счастливо соединял в своем пере спокойную выдержку историка с живостью острого критика и страстного полемиста.

Но раньше всего он был революционером. Ученый-революционер, для которого вся его наука осмыслена в той мере, в какой она служит Революции.

До него над применением марксизма в области литературы и искусствоведения не только в России, но и во всем мире работало считанных три-четыре человека. Ни для кого из них — ни для Плеханова, ни для Меринга — это не было исключительной областью их деятельности. Владимир Максимович отдал всю свою жизнь на создание марксистской теории и истории литературы и искусства.

За ним навсегда останется почетное место в первом очень небольшом ряду основоположников марксистского литературо- и искусствоведения. И не в том была его сила, что он установил для последующих поколений приемы и формы исследования литературных явлений, что он показал, как надо работать над материалами — его литературное наследие и в этом отношении исключительно богато. Его сила была в том, что каждая его работа жила огромной революционной активностью, что марксизм для него никогда не был догмой, никогда не был техническим рабочим методом. Он всегда был живым миросозерцанием, источником действенного жизнестроения.

В течение более чем тридцатилетней литературной и научной деятельности он вел последовательную и решительную борьбу против идеализма в литературе и искусствоведении за революционный марксизм. Он нещадно разоблачал реакционные учения в литературоведении и еще того больше — реакционные и упадочные явления в литературе и искусстве.

Глубоко веря в пролетарскую культуру, он всегда следил за всеми проявлениями пролетарской литературы в России и на Западе и много содействовал ее популяризации. Он первый отметил многих пролетарских писателей.

Он неустанно следил за развитием пролетарской литературы, отмечая ее достижения и срывы, боролся с некритическим восхвалением психологического жанра, с внесением мелкобуржуазных лозунгов в пролетарское литературное движение. В посмертной статье В. М. Фриче смело и решительно определил новые пути для литературы эпохи социалистической реконструкции.

Революция дала возможность В. М. Фриче проявить талант организатора науки о литературе.

Он был создателем и бессменным руководителем секции литературы и искусства Комакадемии, Институтов языка и литературы, Археологии и искусствознания РАНИОН, Литературного отделения ИКП, Литературного отделения I МГУ, журналов «Литература и марксизм», «Печать и революция», «Красный Архив», «Литературной энциклопедии» и др.

Он воспитал поколение молодых марксистов — литературо- и искусствоведов, для которых он был не только руководителем, но и другом.

Ушел ученый-революционер, ученый-боец.

М. П. Старенков

О ДИАЛЕКТИКЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

В статье «К методике историко-литературного исследования» [1] т. Г. Поспелов изложил ряд теоретических положений касательно «системы образов» художественного произведения. Исследователь устанавливает основные образы: автогенный и организующий и вспомогательные: гетерогенные образы; и те и другие являются суб'ективными образами. «Всякий образ, имеющий в себе соответствие социально-психологического и изобразительного планов, — единство суб'екта и об'екта — мы называем автогенным образом (стр. 85). Одним из видов такого автогенного образа является «организующий образ или образы... в которых суб'ективируется организующий комплекс» (82) (разрядка автора.— *М. С.*). Гетерогенный образ это тот, в котором «между социально-психологическим и изобразительным планами нет совпадения: образ лишен внутреннего единства своих аспектов» (86).

Итак: «основные» и «вспомогательные» образы в художественном произведении — суб'ектные образы. Критерий суб'ектности — первый и основной критерий нашего исследователя. В художественном произведении все суб'ектно. Оно является суб'ектным «устремлением», выраженным в «социально - психологическом комплексе» и «закрепленным в слове».

На самом деле это не так. В художественном произведении, как и во всякой другой форме сознания, суб'ект неотделим

[1] «Литературоведение». Сборник статей под редакцией В. Ф. Переверзева. Москва. 1928 г.

от об'екта и не понять этого или не желать понять — значит встать на точку зрения идеалистической философии.

«Исходная точка идеалистической философии — «я», как основной философский принцип — совершенно ошибочна. Точкой отправления истиной философии. должно служить не «я», а «я» и «ты». Только эта точка отправления дает возможность притти к правильному пониманию отношения между мышлением и бытием, суб'ектом и об'ектом. Я есмь я для меня самого и в то же время — «ты» для другого. Я — суб'ект и в то же время об'ект»[2].

Для т. Поспелова не существует единства суб'екта и об'екта в диалектическом понимании. Для «Горе от ума» Грибоедова нужен лишь «персонифицированный» Чацкий, «организующий комплекс», а если есть «устремление» этого комплекса, то «персонифицированные» Фамусовы, Скалозубы найдутся для «удобства восприятия известной, персонифицированной же среды», а главное: «дело в том, что организующий комплекс не мог бы существовать в данном поэтическом произведении без ряда других образов, социально с ним связанных»... Образы Фамусова и Скалозуба сами по себе для т. Поспелова не представляют значения. «Эти образы необходимы для поэтического закрепления образа Чацкого. Они являются средствами, органами его закрепления, связаны с ним социальной необходимостью» (83—84).

Что же это значит, если перевести все эти рассуждения на простой язык? В художественном произведении есть «устремленная» голова Чацкого, в которой зародились «презрение и враждебность» к «бюрократизированным и вымуштрованным сферам». А если зародилось такое «презрение» в голове Чацкого, так и подавай ему на зубок непременно бюрократа Фамусова, «средство» его «презрения», а иначе он без него, как рыба без воды, дышать не может. По т. Поспелову выходит так, что сначала появляется щука, а потом и вода по щучьему велению.

[2] Г. В. Плеханов — «Основные вопросы марксизма». Гиз. М. 1920, стр. 8.

Ведь не подлежит никакому сомнению, что, прежде чем зародиться «презрению и враждебности» в голове Чацкого по отношению к бюрократу Фамусову, необходимо было Фамусову стать бюрократом. Социальное бытие старых «бюрократизированных и вымуштрованных сфер» породило «презрение и враждебность» к ним «молодого и просвещенного поколения». Не понять этого значит не понимать диалектики исторического процесса. Чацкий в своем поступательном движении немыслим без Фамусова, и последний для Чацкого является не только «средством» его «презрения», но и причиной презрения и враждебности, коренящейся в процессе социального бытия.

Чацкий-суб'ект для себя является об'ектом для Фамусова, а суб'ект-Фамусов является об'ектом для Чацкого. Бюрократизм Фамусова, как сущность его суб'ективного бытия, в качестве об'екта встречает «презрение и враждебность» со стороны суб'екта Чацкого, как оппозиционные настроения Чацкого, будучи его суб'ектным бытием, в качестве об'екта встречают «бюрократическое» сопротивление со стороны суб'екта Фамусова.

Ошибка т. Поспелова состоит в том, что он под суб'ектным «социально-психологическим комплексом» понимает лишь «устремление» поэтического сознания и не видит самого процесса социального бытия, его породившего. Он не понимает того, что социальное устремление художника есть в то же время и его бытие в процессе, но бытие, переведенное на человеческое сознание.

Не понимая этого, т. Поспелов утверждает, что «социально-психологическая энергия, закрепляясь в слове, создает себя как ergon, как вещь» (66). Таким образом, по его мнению, исследователь имеет дело с «вещью» в ее «образной сущности поэтического стиля». Это неверно.

> «Диалектик изучает не вещи, а процессы, не предметы, а изменения их, и познает организм только в его развитии, в движении его существа и формы. Для него важны не

только произвольно выхваченные из жизненного процесса результаты развития, но и сам процесс развития, приводящий к этим результатам и не останавливающийся на них» [3].

В свете статического понимания образа все соображения методического характера рухнут сами собою. «Систему образов произведения можно назвать ситуацией произведения, расположением его образов», — говорит т. Поспелов (84).

Это методически важное положение принимает метафизический характер у нашего исследователя. «Расположение образов», если следовать логике т. Поспелова, будет зависеть от фатального желания «организующего» образа, например, Чацкого, и тогда, как ему захочется, так он и «расположит» «средства» и «органы закрепления» своего «я».

На самом же деле расположение образов диктуется диалектикой исторического процесса, социальным бытием, а не «устремлением» суб'ектного образа. Конечно, суб'ектное «устремление» есть в художественном произведении, и оно является активной стороной процесса в «системе образов», и вот надо найти «тот пункт, где об'ективное изображение переходит в суб'ект, где изображаемое и изображатель образуют органическое единство» (В. Ф. Переверзев). «Переход в суб'ект» — это и есть решение исхода ситуации. Этот переход будет указывать на момент «становления» суб'ектности, но это становление является не только органическим единством суб'екта и об'екта, но и различием, и одновременно будет синтезом.

Ни о каком «переходе в суб'ект» не ведет речи т. Поспелов. Наоборот, его «методика» заключается в исходе от суб'екта, и в этом его ошибка с точки зрения материалистической диалектики.

Тов. Поспелов предлагает свое в «методическом отношении особенно важное» понимание суб'екта и об'екта.

---

[3] В. Слепков — «Биология и марксизм.» Гиз. 1928, стр. 72.

Структура художественного произведения многопланна [4]. Тематический план (социально-психологические комплексы) «относится» к композиционному, изобразительному и выразительному планам, как суб'ект к об'екту, как «содержание» к поэтической «форме» (78) [5].

Тов. Поспелов понимает «единство суб'екта и об'екта» в одном случае как «соответствие социально-психологического и изобразительного планов» в художественном образе (соответствие содержания и формы). Таковы образы Левина и Облонского в романе «Анна Каренина».

В другом случае — образ, в котором «изобразительная система создана суб'ективным отношением» другого образа (например, отношением помещика Левина к столичному чиновнику Гриневичу), а «строй переживаний самого Гриневича совершенно инороден этому отношению» (86). Здесь мы имеем по т. Поспелову несоответствие содержания и формы. Таков образ Гриневича.

Следовательно, художественные образы могут «создаваться суб'ективными отношениями», например помещика Левина к чиновнику Гриневичу. Можно ли всерьез говорить о научной состоятельности и логичности этого положения?

Совершенно бесспорно, что «отношением» вообще ничего нельзя «создать», ибо отношение может явиться лишь в результате «создания» каких-то образов и, например, того же Левина и Гриневича. Да и вообще образы не могут быть созданными, они могут быть только переданными, переведенными с бытия на сознание. «Творческая психика нечувствительна для бесконечно малых, — писал В. Воровский. — Она восприимчива лишь на целые и цельные, законченные образы, из которых она строит идеальное или реальное, но обязательно художественное отражение жизни. Ее элементами являются образы и типы, сваливающиеся как бы готовыми. Тот процесс, благодаря которому в мозгу ху-

[4] См. схему «Литературоведение», стр. 101.

[5] Содержание и форма в кавычки поставлены т. Поспеловым.

дожника появляются эти типы и образы, т. е. самый процесс типизации их (а по существу этот процесс ничем не должен отличаться от научного образования типичных представлений и понятий), проходит вне сферы сознания, и художник не властен повлиять на него или предписать ему другое направление. Вот почему художник является рабом жизни и своей психики, подготовленной той же жизнью»[6].

Соображения т. Поспелова о «создании» художественного образа «отношением» покоятся все на том же суб'ектном «устремлении» комплекса, в основе которого лежит целесообразность, а не закономерность социального бытия, в силу которого «художник является рабом жизни и своей психики», а потому и «не властен повлиять на него или предписать ему другое направление».

К чему же сводится «особенно важное в методическом отношении» понимание суб'екта и об'екта т. Поспеловым? Оно сводится к тождеству. Левин — «организующий» образ романа «Анна Каренина». В этом образе есть соответствие «социально-психологического комплекса» (содержания) с «изобразительным планом» (формой). Тов. Поспелов дальше тождества не идет в пределах художественного произведения, т. е. в смысле тождества содержания и формы. «Организуемый» комплекс Облонского тождественен «организующему» комплексу Левина. «Но, вследствие тождества обоих комплексов, вследствие того, что они имеют оба одни и те же мотивы, этот подбор одновременно организован в различной степени и мотивами суб'ективированного в нем комплекса. Поэтому, несмотря на свою организованность извне, организуемый образ имеет в себе в известной мере внутреннее единство социально-психологического и изобразительного планов, единство суб'екта и об'екта» (85, разрядка моя. — *М. С.*).

[6] В. Воровский — «Литературные очерки». 1923, стр. 140.

Но что значит этот «подбор» содержания и формы «в различной степени» тождественных, единство «в известной мере»? Это прежде всего означает, что «единство суб'екта и об'екта» — тождество в различной степени, т. е. в известной мере и различие.

Гегель писал, что «определение: абсолютное единство суб'ективного и об'ективного верно, но неполно, потому что здесь высказано одно единство, и на него положено ударение, тогда как суб'ективное не только тождественно, но и различно»[7].

И т. Поспелов сознает как будто, что кроме тождества есть и различие между образами, но у него нет достаточной четкости в формулировках. Он отмечает у Левина и Облонского «значительную однородность» строя переживаний и что эти переживания «созданы очень близкими социальными причинами».

Но «значительная однородность» указывает не только на «однородность», хотя и «значительную», но видимо и на различие: как «очень близкие социальные причины», будучи «очень близкими», видимо не являются теми же самыми причинами, т. е. «суб'ективное не только тождественно, но и различно».

Тов. Поспелов допускает произвольное отвержение различия между образами Левина и Облонского. Еще более нарочитое отвержение различия между образами Левина и Гриневича, где само различие подчеркивается, но отметается, так как, по мнению исследователя, «социально-психологический комплекс, суб'ектированный в таком образе (Гриневич), вследствие отсутствия в нем мотивов тождественных об'ективированным, имеет лишь пассивное значение материала в создании образа,— не имеет никакой организующей роли» (86, разрядка моя. — *М. С.*).

---

[7] **«Энциклопедия», приб. к § 82. Разрядка моя.—*М. С.***

Будучи верен логике своих суждений, т. Поспелов свел единство суб'екта и об'екта к тождеству, к «своим аспектам», «тождественным мотивам», одним словом — к целесообразности «организующего комплекса».

Сводя «систему» образов к суб'екту, т. Поспелов утверждает монизм, лишенный всякого движения. Это — «монизм», умерщвленный «особенно важными в методическом отношении» соображениями. Мертвый монизм, — будь он назван «функциональным центром произведения — организующим образом» или «социальным устремлением» или «канонизацией»,— он неизменно несет в себе телеологическое, метафизическое понимание художественного творчества.

И поэтому для мертвого монизма становится неизбежным утверждать схему (стр. 101), в которой значится, что «об'ективные исторические условия» создают лишь «организующий образ», а не все произведение. Мертвый монизм т. Поспелова — это единство, превращенное в тождество, т. е. «единство без противоположностей», как выразился К. Маркс применительно к Миллю.

Сводить художественные произведения к «организующему образу» это значит сводить несводимое. Образ не есть непосредственный «организующий комплекс», и с точки зрения диалектики он не только организующий, но и организуемый, если такая терминология может к чему-нибудь обязывать исследователя литературы. Каждый образ художественного произведения должен изучаться историком-марксистом во всех его «опосредствованиях», во всех стадиях видоизмененного развития и в связи со всеми образами. Мертвый «организующий комплекс» т. Поспелова является произвольно придуманной системой эгоцентризма и потому не может удовлетворять диалектическому методу в истории литературы. «Теперь задача заключается не в том,— писал Энгельс,— чтобы придумывать связь, существующую между явлениями, а в том, чтобы открывать ее в самих явлениях»[8].

[8] Ф. Энгельс — «Людвиг Фейербах», стр. 73. Разрядка моя.—*М. С.*

Не понять этой задачи современной науки это значит «строить острова теории на сухом месте, боясь или не умея прикоснуться к конкретному», как остроумно выражается сам т. Поспелов.

Теперь коснемся самой терминологии, предложенной т. Поспеловым. «Автогенный» образ, в понимании нашего исследователя, несет в себе прирожденную способность: «устремление», «социальную функцию», в «целях канонизации» стиля, т. е. телеологический принцип. Кроме того, зародившись и встав в фокус художественного произведения, автогенный образ у т. Поспелова не эволюционирует. Автогенетический принцип предполагает развитие однородного ряда образов, а «гетерогенные» образы должны составлять другой ряд развития, различный по отношению к образам автогенным.

Тов. Поспелов не стремится осмыслить, при каких условиях исторического процесса автогенное развитие может переходить в гетерогенное, а между тем социальный процесс влечет за собой этот диалектический переход, и если не так, то эти термины не могут иметь никакого смысла.

Не подлежит сомнению, что помещик-степняк Лаврецкий, перенесенный в город, при известных условиях может стать аристократом Паншиным или скитальцем Михалевичем, и тогда автогенное развитие Лаврецкого, в результате диалектического изменения образа, будет отвергнуто под влиянием социальной среды и перейдет в гетерогенное развитие.

Путь дворянина-степняка обычно и был такой: помещик получал образование в Дерптском или Московском университетах, а затем, продолжив свое образование за границей или ограничившись русским образованием, вступал в жизнь. Одни помещики застревали в государственном аппарате и становились бюрократами в условиях монархии; другие занимались профессорской и научной деятельностью; третьи уходили в революционную и политическую работу; четвертые,

[9] Геттингенский, Гейдельбергский и Берлинский университеты.

«заеденные рефлексией», скитались, не зная, куда девать себя, но все, так или иначе, не теряли связи с поместьем, а многие возвращались в тихую пристань своих «дворянских гнезд».

Диалектика этого процесса сложна, и здесь много всевозможных социальных превращений, различий, но все же это единство во многообразии, диалектический монизм. «Рудины и Бельтовы проходят. Базаровы пройдут...» — писал А. И. Герцен. На «смену напрашивался уже тип, в весне дней своих сгнивший, тип прославленного студента консерватора и казеннокоштного патриота.... А потому не интереснее ли, вместо того, чтобы стравлять Базарова с Рудиным, разобрать, в чем красные нитки, их связующие, и в чем причины их возникновений и их превращений? Почему именно эти формы развития вызвались нашей жизнью и почему они так переходили одна в другую? Несходство их очевидно, но чем-нибудь были же они и близки друг к другу»[10].

Выше уже говорилось о том, что т. Поспелов сводит единство противоположностей к тождеству автогенных образов, а различие (гетерогенные образы) считает лишь «средством» автогенного «организующего» образа, «органом его закрепления». Иначе: «социально-психологический комплекс» гетерогенного образа по т. Поспелову «имеет лишь пассивное значение материала».

Движение материала (социально-психологического комплекса) заменяется «пассивным значением материала». Возможные стадии видоизмененного развития основного образа, его диалектическое движение, обусловленное социальной сущностью, т. Поспеловым сводится к статическому понятию «организующего» образа.

На самом же деле мы имеем не статику «организующего» образа, не сведение автогенности и гетерогенности к «организующему» образу, а диалектический процесс в определенной системе художественных образов.

[10] А. И. Герцен—«Еще раз Базаров». Разрядка автора *М. С.*

Если эти термины в известной мере органичны для методологии эволюционной теории в естествознании, то, перенесенные в науку о литературе мертвыми, они могут вызвать лишь путаницу и недоумение у исследователя.

Совершенно непонятным становится факт смешения методологических понятий эволюционной теории со случайным, никого и ни к чему не обязывающим понятием «организующего» образа и к тому же сведение всей этой «системы» к мертвому монизму. Но что непонятно с точки зрения диалектики, то понятно с точки зрения телеологии, о чем и свидетельствует понимание т. Поспелова.

Социогенезис художественного произведения у т. Поспелова заменен автогенезом (организационной способностью к самосовершенствованию), суб'ектным «устремлением».

Суб'ектное «устремление» несет в себе целесообразность — телеологический принцип.

«Ни марксизм, ни дарвинизм, конечно, не отрицают целесообразности, не устраняют ее при исследовании жизненных явлений. Но, говоря о ней, мы всегда должны помнить, что целесообразностью не об'ясняется ни одна жизненная реакция, ни одно органическое явление. Целесообразность органических процессов есть факт, требующий своего об'яснения, но не об'яснение этого факта. «Целесообразность» не может служить средством для познания»[11].

Основной принцип целесообразности у т. Поспелова состоит в том, что «строй переживаний человека нуждается именно в канонизации, т. е. в неизменяющем и целостном утверждении для приспособленного перехода из одной полосы общественных отношений в другую — новую» (65, разрядка моя.— *М. С.*).

---

[11] И. Агол—«Диалектический метод и эволюционная теория». Гиз. 1927, стр. 43.

Но ведь «приспособленный переход» социальной группы «из одной полосы общественных отношений в другую» является моментом исторического процесса. Следовательно, этот переход сопровождается изменением «целостного утверждения» переживаний человека, а явление приспособляемости есть в то же время и явление изменяемости. После Дарвина и Маркса стало хорошо известным, что человек, приспособляясь и активно воздействуя на природу, изменяя ее, изменяет и свою природу.

Изменяемость, благодаря «переходу из одной полосы общественных отношений в другую», заменена у т. Поспелова «нуждаемостью в канонизации строя переживаний человека», а диалектика исторического процесса, в силу телеологического принципа исследователя, подменена «неизменяющим и целостным утверждением» человеческого сознания.

Тов. Поспелова интересует, главным образом, «сфера сознания», как «об'ект влияния поэзии», факт «воздействия поэзии на эту сферу сознания» (63).

Бесспорно, что интерес к этой стороне процесса — право исследователя, но также бесспорно и то, что «воздействие поэзии на сферу сознания» — факт производный и является следствием причин социального процесса, а не коренится в «устремлении» художника.

И. С. Тургенев, творчество которого исследует т. Поспелов, в роли теоретика выступает против своего исследователя. «Я стремился, — говорит Тургенев, — насколько хватило силы и умения, добросовестно и беспристрастно изобразить и воплотить в надлежащие типы и то, что Шекспир называет the body and pressure of time (самый образ и давление времени), и ту быстро изменяющуюся физиономию русских людей культурного слоя, который преимущественно служит предметом моих наблюдений»[12].

---

[12] Цитирую по книге П. Н. Сакулина—«На грани двух культур. И. С. Тургенев». Изд. т-ва «Мир», 1918. Разрядка моя.— *М. С.*

Там, где т. Поспелов видит «воздействие поэзии на сферу сознания», Тургенев прежде всего испытывает обратный процесс: «давление времени», т. е. воздействие социального бытия на сознание; а там, где т. Поспелов предполагает «нуждаемость в неизменяющем и целостном утверждении строя переживаний человека», Тургенев видит «быстро изменяющуюся физиономию русских людей».

Это наблюдение Тургенева над быстро изменяющейся физиономией русских людей лишний раз напоминает исследователю-историку о том, что диалектика существует в процессе социального бытия, в самих явлениях, и ее не надо искать исследователю только у себя в голове, а тем более не следует отвергать диалектики во имя суб'ектной «устремленности», мертвого монизма, и «строить острова теории на сухом месте».

Как же обстоит дело на практике с исследованием «устремления» «организующего комплекса» у т. Поспелова? «Устремление создается стилем, первоначально создав его»,— пишет т. Поспелов (148) [13].

Это значит, что стиль создает устремление, а устремление создает стиль. Вместо того, чтобы изучать причину (каузальность) «устремления», диалектику социального бытия, породившего данный стиль, исследователь начинает с «устремления», как чего-то телеологически данного.

«Лаврецкий — лицо вымышленное»,— пишет т. Поспелов, а далее, делая экскурсы в общую историю, показывает, что это вымышленное лицо является аналогом исторической действительности, и конструкция Лаврецкого, его социально-психологический комплекс «представляет собой суб'ективную сторону общественных отношений русского усадебного средне-поместного дворянства...» (161).

Тов. Поспелов не разрешает главного вопроса историко-литературного исследования — вопроса об об'ективной причин-

[13] См. тот же сборник «Литературоведение»: «Стиль «Дворянского гнезда» в каузальном исследовании».

ности, необходимости и закономерности данного социально-психологического комплекса Лаврецкого. Иначе говоря, он не вскрывает закономерности «суб'ективной стороны общественных отношений русского усадебного средне-поместного дворянства» из об'ективного хода исторического процесса, его причинной обусловленности, коренящейся в производственных отношениях этой группы дворянства. Сама же «суб'ективная сторона общественных отношений», конечно, не может быть причиной историко-литературного процесса.

Хождение от общей истории к истории литературы и наоборот ведет лишь к установлению аналогии, в данном случае аналогии «суб'ективной стороны общественных отношешений», т. е. ведет от одной неизвестной причины к другой неизвестной причине.

Что же тогда выяснял т. Поспелов в историко-литературном исследовании, имея в виду суб'ективную сторону, «поэтически канонизированную»? Он выяснял все то же «устремление организующего комплекса», в основе которого лежит целесообразный принцип «воздействия поэзии на сферу сознания».

«Диалектический метод»,— пишет т. Агол,— не «устраняет» целесообразности, но он не может признать, что ссылка на «изначальную целесообразность» есть познание или хотя бы путь к этому познанию.

К тому надо всегда помнить, что безотносительная голая целесообразность всегда предполагает чье-либо намерение или желание, и некритические ссылки на нее легко могут сбить на наивно антропоцентрическую, телеологическую или виталистическую точку зрения» [14].

Тов. Поспелов упорно скрывает «чье-либо намерение или желание» тем, что в своих статьях не упоминает желаний

[14] Цитированная книга, стр. 44. Разрядка моя.—*М. С.*

автора-художника и даже всегда отталкивается от личности художника из-за боязни апеллировать к замыслу художника, к биографии, к авторской психологии и т. д. Но у него, вместо автора, фигурирует всепоглощающее суб'ектное «устремление», а по существу дело от этого не меняется. Шило телеологии не утаишь в мешке методики.

Недооценивая об'ективную сторону исторического процесса социального бытия, т. Поспелов переносит центр тяжести на суб'ектное «устремление организующего комплекса» и тем самым сбивается на телеологический принцип, ради которого создает «методику» мертвого монизма.

Монизм образов существует в «системе образов» художественного произведения, но диалектический монизм действительности, а не монизм, произвольно придуманный исследователем. Образ движется в художественном произведении или в ряде произведений писателя, и этот процесс движения образа, обусловленный социальным бытием, должен изучаться историком литературы.

Именно эту задачу выполняет в своих исследованиях В. Ф. Переверзев. Ставя себе задачей «монистическое понимание творчества Гончарова» [15], исследователь прослеживает диалектику художественных образов.

> «Углубленный анализ образов,— говорит В. Ф. Переверзев,— показывает, что все творчество Гончарова в своем развитии и в своих достижениях сводится к осуществлению всех потенций, заложенных в одном стержневом образе. В своей работе я исследую социальную природу этого образа и прослеживаю логику его развития. Обломов в плане моей работы является моментом диалектического движения образа, обусловленного его социальной сущностью» [16].

---

[15] См. сборник «Литературоведение».

[16] В статье «Социальный генезис обломовщины», «Печать и революция», кн. 2, 1925.

 2*

В работе В. Ф. Переверзева прослеживается «диалектическое движение образа», в результате чего становится понятным, в каких условиях социального бытия складываются обломовцы-«неудачники», «мученики»: Александр Адуев, Обломов, Райский, и при каких социальных условиях обломовцы становятся «дельцами»: Петр Иванович Адуев, Штольц, Тушин. Движение образа от «неудачника» к «дельцу» и позволяет установить диалектический монизм художественных образов, который несомненно противостоит методологически и методически мертвому монизму т. Поспелова.

Для «организующего образа» Обломова, по логике т. Поспелова, Штольц должен был бы служить «средством» Обломова, «органом его закрепления», тогда как для В. Ф. Переверзева Штольц является так же, как и Обломов, «моментом диалектического движения образа». И Штольц не «средство» Обломова, как вышло бы по Поспелову, а отвержение Обломова, отвержение «неудачника» «дельцом», обусловленное закономерностью социального бытия. В этом и заключается смысл диалектического процесса в творчестве Гончарова.

Тов. Поспелов не осмысливает значения социального процесса, а следовательно, и не осмысливает всех тех художественных образов, которые являются материалом исследования. Он их просто сводит к одному метафизическому понятию «организующего комплекса» и тем самым отдаляется от задачи исследования. Утверждение т. Поспелова о том, что «социально-психологический комплекс» может играть роль «пассивного значения материала в создании образа» (Гриневич в «Анне Карениной»), отпадает как явно метафизическое и телеологическое утверждение.

«Свободное движение в материале есть не что иное, как парафраза... диалектического метода» (Маркс). «Движение в материале», а не «пассивное значение материала» лежит в основе диалектического метода. Не понять этого значит итти назад от современных задач марксистского литературоведения,

застревая в дебрях суб'ективной социологии и оставаясь на позициях идеализма.

Возражая т. Поспелову по поводу неправильного понимания им суб'екта и об'екта, бытия и мышления, причинности и закономерности диалектического процесса, существенно отметить, что этим категориям в статьях исследователя уделено много внимания и места, а поэтому необходимо сначала встать на точку зрения исследователя, а потом точнее определить тот пункт, где возникают возражения.

Орудием научного исследования т. Поспелов считает метод, как «общую методологию» «всякого научного и ненаучного мышления». Категориями мышления являются «причина и следствие, количество и качество, суб'ект и об'ект и т. д.» («Литературоведение», стр. 47). Добавим к этому, что категории мышления прежде всего являются категориями социального бытия, т. е. «формы существования общества становятся и формами его мысли» (А. Деборин). Но т. Поспелов многократно подтверждает это. «Эволюция сознания каждой группы общества создается не поэзией, а непрерывным развитием об'ективных отношений этой группы с природой и другими группами общества, так как она является суб'ективной стороной этого развития. Эволюция эта состоит в смене одних этапов сознания другими, одного строя социально-групповых переживаний — другим, сходным или отличным их строем, соответствующим новому, назревающему этапу об'ективных отношений» (там же, 63—64). И дальше: «особенности» общественных отношений и их смена являются поэтому причиной особенностей и смены социально-групповых переживаний» (66) и «что социальная психология — явление закономерное» (71).

Утверждая «общую методологию», т. Поспелов считает, что «никакого учения о приемах литературного исследования самих по себе существовать не может и не существует. Специально литературоведческими все эти приемы становятся тогда, когда они обрастают специально литературоведческими

понятиями, т. е. когда они применяются к конкретному материалу в определенном понимании этого материала тем или иным исследователем». Поэтому т. Поспелов полагает, что только на основе общих методологических положений «научная методика литературоведения» «должна разрабатывать не приемы исследования, а систему конкретных понятий о предмете своего исследования, дающую специфические оттенки общим процессам научного мышления» (там же, 47 — 48).

Одним из таких специфических понятий, предложенных т. Поспеловым, является «организующий» образ художественного произведения, в котором выше подчеркивался телеологический принцип. «Организующий» образ, находясь в фокусе художественного произведения, по мнению т. Поспелова, обладает способностью организовать другие художественные образы, организовывать все произведение.

Так, например, образ Платона Каратаева «организован извне» «суб'ективным социально-психологическим отношением к Каратаеву со стороны Пьера Безухова» или, как приводилось выше, образ столичного чиновника Гриневича «создан суб'ективным отношением помещика Левина» (разрядка моя.—*М. С.*).

Именно в том пункте т. Поспелов искажает общую методологию «конкретным понятием» «специфического оттенка».

«Отношение,— пишет А. Столяров,— есть «бытие для другого», вещи, которая, с другой стороны, непременно есть нечто определенное «в себе», некое «об'ективное качество» [17]. Поэтому «отношением» ничего нельзя «организовать», ибо отношение есть результат организации, «об'ективное качество», а не суб'ективное «организующее» начало. Отношение не может существовать суб'ективно, как «бытие в себе» без «бытия для другого»: оно существует, как функция единства суб'екта и об'екта, как форма единства противоположностей.

[17] А. Столяров — «Суб'ективизм механистов и проблема качества». Москва, 1929, стр. 110. Разрядка автора. — *М. С.*

Но т. Поспелов, сведя единство противоположностей к тождеству, к единству без противоположностей, к суб'екту, тем самым утверждает суб'ект, как движущееся «бытие в себе». Этим «бытием в себе» у т. Поспелова и является «организующий» образ, который организует по воле своего «устремления» и другие образы произведения «для себя».

Чтобы проследить, как движется «организующий» образ (бытие в себе) и как он организует другие образы для себя, обратимся к исследованиям т. Поспелова.

Исследуя «Бежин луг»[18], т. Поспелов пишет, что «образы мальчиков организованы системой переживаний охотника». Здесь все зависит от автора-охотника. «Смиренное и ласковое доброжелательство охотника к ребятам требует наличия в их устах темы возвышенной, а «ласковое доброжелательство и крестьянам заставило охотника очистить, пригладить, сделать нежно-сентиментальной обычную хитрую и грубую крестьянскую речь» (разрядка моя.— *М. С.*). В рассказе «Два помещика» охотник организует «образ Хвалынского — скрытой насмешливой неприязнью, образ Стегунова — доброжелательством, пересиливающим неодобрение»[19]. В рассказе «Гамлет Щигровского уезда» «порицание со стороны рассказчика... организует образ «Гамлета»[20].

Продолжая анализ «Записок охотника»[21], т. Поспелов утверждает, что все образы «Записок» организованы «отношением» охотника-рассказчика, а его социально-психологический комплекс тождественен комплексу Лаврецкого, и т. Поспелов отмечает лишь различные стороны этого комплекса, его вариации[22].

---

[18] «Родной язык в школе». 1927, сб. 4.

[19] Там же.

[20] Там же.

[21] «Родной язык в школе». 1927, сб. 5 и 6.

[22] См. также «Ранняя повесть Тургенева». «Литература и марксизм», кн. 3. 1928.

Следовательно, «организующий» образ движется суб'ектным устремлением внутри себя в лице рассказчика-охотника и достигает «наибольшей чистоты и равновесия» в «Дворянском гнезде», в образе Лаврецкого. «Организующий» образ также создает образы для себя: доброжелательством — организует образы крестьян и дворовых, неприязнью и враждебностью — аристократов и бюрократов и т. д.

Из изложенного т. Поспеловым ясно, что самодовлеющим моментом в организации художественного произведения является суб'ектное устремление «организующего» образа, за которым, в данном случае, стоит автор Тургенев. «Организующий образ,— заключает т. Поспелов,— всегда является для исследователя непосредственным и единственно достоверным источником понимания социальной природы и этого образа и всего произведения»[23].

Итак: суб'ектный «организующий» образ — это не что иное, как воля художника, его непосредственность. Психология художника тождественна «социальной природе», но она индетерминистична в своей организующей способности создавать другие художественные образы.

Тов. Поспелов подменил художника — раба жизни и своей психики» — художником — непосредственным организатором, а об'ективная причинность и необходимость этого рабства подменена суб'ектным устремлением «организующего» образа.

Выводы т. Поспелова о суб'ектном устремлении «организующего» образа «Записок охотника» в известном смысле совпадают с выводами М. Гершензона: «Тургенев видит во вне не то, что есть, а то, что в нем совершается... Образы душевных состояний Тургенева —одетые в плоть, в фигуры, в быт и психологию орловских крестьян, и еще — в пейзажи Орловской губернии. Этот закон художественного творчества можно изложить еще иначе: действительность состоит из несметных и в высшей степени противоречивых частей или

[23] «Родной язык в школе», 1927, сб. 6, стр. 62. Разрядка моя.—*М. С.*

признаков; всякое зрение есть отбор и сочетание суб'ективно выбранных признаков действительности, а зрение художника есть наиболее суб'ективный отбор и построение»[24].

В части «суб'ективного отбора и построения» (по т. Поспелову — «организации») эти выводы совпадают. Но существенно отметить, что в суждениях виднейшего исследователя-идеалиста М. Гершензона выдвинута проблема «переодевания» художественного образа, как в данном случае «душевные состояния» Тургенева «одеты в плоть» орловских крестьян. Эту важнейшую проблему «переодевания» образа необходимо разрабатывать историку литературы, конечно, не на основе суб'ективного «зрения художника» или «видения поэта», а на основе об'ективного детерминизма данного зрения.

Тов. Поспелов, видимо, пытается отрицать об'ективную неизбежность подобного «переодевания». Он не считает, например, «что Акулина — барышня, переодетая крестьянкой; наоборот, она крестьянка, показанная с точки зрения доброжелательного барина»[25]. Но этим не отвергается «маскарадный мир» (Гершензон) данного художественного образа, ибо причины маскарадности надо искать не в суб'ективной точке зрения художника (как и по Гершензону), а в об'ективной неизбежности этого зрения, в «противоречивых частях» действительности, в силу чего художник не волен делать «суб'ективный отбор», а вынужден быть в рабстве этих противоречий. И всякий отбор художника прежде всего — отбор, включающий противоречивые части действительности. Иначе: не художник формирует образы, а образ, как порождение социального бытия, формирует «зрение художника», «видение поэта».

И, следовательно, законы «переодевания» художественного образа суб'ект-об'ектны, детерминированы, и «переодевание» нельзя создать «суб'ективным отбором» или суб'ектным «уст-

[24] М. Гершензон — «Мечта и мысль И. С. Тургенева». Москва, 1919, стр. 69. Разрядка автора.

[25] «Родной язык в школе». 1927, сб. 5, стр. 32.

ремлением»; его можно только вскрыть как существующее и тем самым определить «тот пункт, где об'ективное изображение переходит в суб'ект, где изображаемое и изображатель образуют органическое единство» (В. Ф. Переверзев).

Оперируя с суб'ектным «организующим» образом, т. Поспелов переоценил его всеоб'емлющее организующее «устремление» и пришел к той же авторской воле, от которой отталкивался, против которой восставал.

Конкретное понятие литературоведения в трактовке т. Поспелова является не «специфическим» оттенком общей методологии, как предполагал исследователь, а наоборот — это понятие противостоит общей методологии, в основе которой лежит об'ективное социальное бытие, а не суб'ектное «устремление», хотя бы оно и являлось «стороной общественных отношений».

Переоценив методическое значение «организующего» образа, т. Поспелов исказил общую методологию. Эта переоценка на наш взгляд коренится в стремлении исследователя изучать лишь «внутреннюю закономерность данной стилевой организации», «внутреннюю направленность», «организующую силу»[26].

В действительности же ничего не проявляется только изнутри или извне: всякое проявление человеческого сознания есть проявление и извне и изнутри одновременно.

«Внутренний аргумент» может привести к ошибочным социологическим выводам. По мнению т. Поспелова, «суб'ективное происхождение и об'ективный смысл» «Записок охотника» в том, что они были направлены «против взаимоотношения и расстановки сил внутри самого господствующего класса». Тов. Поспелов считает, что «пора отказаться от того взгляда, по которому «Записки охотника» находятся в неразрывной связи с «аннибаловой клятвой» Тургенева»[27].

---

[26] «Литературоведение», стр. 58—59.

[27] «Родной язык в школе». 1927, сб. 6, стр. 77. Разрядка моя.— *М. С.*

Здесь та же ошибка в переоценке суб'ектного «устремления» Тургенева и в недооценке об'ективных условий действительности. «Об'ективный смысл» т. Поспелов видит в том, «что охотник протестовал не против крепостного права, а против аристократически-помещичьей монархии. А поэтому и все «Записки», организованные именно этим психологическим устремлением, являются орудием борьбы не против экономических отношений, а против политического режима»[28].

Но ведь борьба «против политического режима» николаевской монархии, а с другой стороны, «аннибалова клятва», характеризующая гуманное отношение к крестьянам,— это две стороны явления, вытекающие из об'ективной сущности исторического процесса.

Освобождение крестьян — это также вид «доброжелательства», находящийся в органической связи с неприязнью к аристократии и монархии. Декабрист Пестель высказывался так: «сильно поражало меня рабство помещичьих крестьян, а равно действовали на меня преимущества аристократии, которую считал я, так сказать, стеною, между монархом и народом стоящею и от монарха ради собственных выгод истинное положение народа укрывающею» [29].

Поэтому вряд ли можно отвергнуть положение, что «Тургенев своими произведениями поддерживал, укреплял в своих современниках сочувствие и любовь к русскому крестьянину»[30].

Социологически существенно то, что «об'ективный смысл» борьбы «против политического режима» николаевской монархии находится в неразрывной связи с «аннибаловой клятвой», и причин этого надо искать не в суб'ективном происхождении, как думает т. Поспелов, а в об'ективных условиях, породивших эту клятву и художественное произведение, сопутствую-

---

[28] Там же.

[29] Цитирую по кн. В. И. Семевского — «Крестьянский вопрос в России». С.-Петербург, 1888, т. I, стр. 502.

[30] Из речи М. И. Семевского 19 февраля 1884 г.« Русская старина», III. 1884 .

щее ей. «Аннибаловы клятвы» давались русскими помещиками под давлением крестьянских восстаний и волнений.

«Благодаря этим волнениям и иным формам протеста крепостных, призрак пугачевщины вечно стоял в глазах нашего дворянства и, как грозное memento mori, напоминал о необходимости покончить с крепостным правом в интересах самих же помещиков» [31].

На данном примере можно убедиться, что социологический эквивалент может быть суб'ективным и далеко не полным, если исходить из «внутренней направленности» художника или его «организующего» образа и не брать на учет об'ективный смысл социального бытия, определяющего закономерность художественного творчества.

Поставив задачу по спецификации «конкретных понятий» литературоведения, т. Поспелов переоценил структурное значение «организующего» образа и обратил его против общей методологии, благодаря чему, раз сбившись с пути об'ективизма, вышел на дорогу суб'ективной социологии.

Понятие «организующего» образа органически не вытекает из основ общей методологии, а искажает ее. Это искажение заключается в переоценке суб'ектного «устремления», в телеологическом принципе «организующего» образа, в неправильном понимании единства бытия и мышления.

Именно в этом пункте нарушается... «решительный об'ективизм материалистической формулы марксизма. Этой формулой внимание исследователя переносится с процессов суб'ективного мышления на об'ективное бытие, определяющее поэтическое сознание» (В. Ф. Переверзев — Литературоведение). И поэтому, если «специфические оттенки» конкретных понятий не вытекают из общей методологии, не удовлетворяют ей, то «обрастать» такими «специально литературоведческими понятиями» не должно современное марксистское литературоведение.

---

[31] В. И. Семевский, цитиров. соч., т. II, стр. 571.

И правильно утверждает т. Поспелов, «что для сильной и разработанной методологии должна быть создана и разработана своя методика научного исследования — своя система понятий и приемов, служащая для более основательного применения этой методологии к конкретному поэтическому материалу».

Но методика т. Поспелова, предложенная в таком виде, не только не обещает «более основательное применение» методологии марксизма, а, наоборот, она искажает марксизм, ведет историка литературы на ложные пути суб'ективного исследования.

М. А. Яковлев

МЕТОДОЛОГИЧЕСКАЯ СХЕМА ИСТОРИКО-ЛИТЕРАТУРНОЙ МОНОГРАФИИ*

Каждая наука имеет выработанные и достаточно обоснованные приемы исследования, то есть то, что в его стройном целом можно назвать методологической схемой.

Значение метода в научной работе исключительное: научные достижения, особенно в области социальных наук, часто являются результатом правильного применения методов исследования, — хотя следует оговориться, что метод сам по себе, конечно, не является еще достаточным средством для открытия научной истины. Методы специфицируются в зависимости от характера и содержания предмета исследования; с другой стороны, они являются показателями мировоззренческого «credo» самого исследователя.

«Всякий метод в конце концов базируется на особом понимании предмета своего исследования»,— говорит В. Ф. Переверзев в одной из своих последних статей («Необходимые предпосылки марксистского литературоведения». «Литературоведение». Сб. под ред. В. Ф. Переверзева, стр. 9). И это по существу так: метод выражает научное мировоззрение исследователя и, конечно, не есть только простая сумма единообразных приемов. Метод, как научное мировоззрение, имеет свою эволюцию, наблюдаемую у каждого исследователя: для примера достаточно сослаться хотя бы на акад. А. Н. Веселовского, начавшего работать приемами сравнительно-исторического метода и кончившего свою научную

* Статья печатается в дискуссионном порядке. *Ред.*

деятельность разработкой вопросов исторической поэтики. И тем не менее, определяя метод как научное мировоззрение, мы обязаны рационализировать его как систему приемов научного исследования, отвечающую природе изучаемого предмета; отсюда специфика метода определяется всем характером и содержанием исследуемого вопроса. Дело это большой трудности, как искание новых путей в науке вообще, теоретической функцией которой служит объяснение фактов, а практической — умение научно-убедительно оперировать с ними.

Но часто между теорией и практикой мы наблюдаем большие разрывы, так как теоретизировать вообще значительно легче, чем осуществлять теоретические проблемы в практике научного исследования. С другой стороны, исследователь, приступая к исследовательской работе, должен иметь с научной убедительностью разработанную теорию метода, оправданную или в собственных работах или в ряде работ предшественников по данной дисциплине. Только при этом условии возможно считать положение исследователя более или менее удовлетворительным. В зависимости от состояния той или иной науки видоизменяются и методы ее изучения.

Из приведенных предварительных замечаний о методе следует, что, прежде чем строить какую-либо методологическую схему, необходимо определить характер и содержание предмета исследования и выявить мировоззренческое отношение к нему.

Литературный факт есть одно из явлений искусства. По характеру и содержанию литературный факт обладает всей полнотой автономии в ряде других явлений искусства. Отнесение литературного факта к явлениям искусства обязывает нас разрешить хотя бы в виде общей формулы вопрос: «что такое искусство?» Ответом на поставленный вопрос, а вместе с тем и общей формулой будет: искусство в его эволюции есть творчество новых «форм», наполненных своеоб-

разным для каждого вида искусства содержанием; между обеими категориями формы и содержания господствует полная гармония, нарушение которой создает обычно пародийность в искусстве. Определение это относится и к литературному искусству. Но эти новые формы, создаваемые в искусстве, имеют свою историю, свой прагматизм, имеющий в качестве первопричины, как и в явлениях других искусств, социально-экономический фактор, что и дало повод выразиться Гаузенштейну: «Искусство есть выражение мировой истории» (Гаузенштейн — «Искусство и общество», стр. 7).

Из этого определения следует, что между формами общественной жизни и формами искусства всегда имеется налицо закономерная связь. «Марксизм учит, — говорит Фриче, — что определенным организациям хозяйства всегда и везде соответствуют неизбежно закономерно известные общественные формации, а этим последним столь же неизбежно, столь же закономерно — определенные типы и формы идеологических надстроек, в том числе — искусства». Фриче — «Социология искусства», стр. 9—10).

Конечно, здесь не идет речь о наивном реализме в искусстве, здесь говорится лишь о наличии прагматизма между формами социально-экономической жизни и формами искусства, т. е. нечто значительно большее, чем старая теория наивного реализма в искусстве.

В противоположность Канту, считавшему искусство бесцельной целесообразностью, и Спенсеру, полагавшему, что искусство, бывшее когда-то жизненно-полезным, перестало быть таковым, мы утверждаем, что искусство всегда выполняло социальные функции, правда, различного темпа и порядка, а поэтому нужно лишь присоединиться к утверждению Л. Толстого, что искусство «нужно и важно для жизни», но именно в его социальной значимости. В качестве иллюстрации достаточно указать, что изобразительные искусства организуют, главным образом, материально-бытовую, а музыка и литература — психическую жизнь человека.

Средством социального воздействия и являются новые формы искусства, вызванные всем сложным комплексом факторов общественной жизни определенной эпохи. В ряду искусств художественной литературе принадлежит весьма важное место по той причине, что она, по силе воздействия на организацию общественного мировоззрения, принадлежит к одному из актуальнейших видов искусства вообще.

Необходимо во избежание голословности конкретизировать только что указанное воздействие художественной литературы на организацию общественного мировоззрения, уяснить его роль в этом культурном по существу процессе.

В эволюции общественных формаций, в их идеологических сдвигах отлагаются типовые явления, характерные для той или иной профессионально-классовой группы. Роль художественной литературы заключается в том, чтобы художественно закрепить эти типовые явления общественного сознания, как факт об'ективного бытия. Здесь же следует оговориться, что это закрепление факта об'ективного бытия совершается далеко не совершенными средствами с точки зрения истинности и реальной подлинности его закрепления, так как художественным закрепителем является поэт, выразитель, и не всегда точный, идеологии определенной общественной группы, для которой он, в известной степени, и является своеобразным художественным канонизатором ее переживаний.

Указанные «типовые явления» общественного сознания являются причиной организации новых художественных форм, творцом которых и является вышеуказанный поэт; с момента закрепления этих типовых явлений происходит обратный процесс: процесс эстетического усвоения общественными группами художественно закрепленных типовых явлений общественного сознания; художественная канонизация «типовых явлений» крепче и организованнее спаивает идеологию их собеседника-представителя конкретной общественной группы; с другой стороны, влияет, воспитывает и организовывает идеологии других общественных групп.

Приведенное положение дает возможность утверждать, что художественная литература есть явление прежде всего общественное, имеющее отношение к истории социальных идеологий. Роль художественной литературы заключается в художественной канонизации действительности и состояния общественного сознания в его конкретных хронологических моментах и обратном педагогическом воздействии на общественное сознание. Из определения роли художественной литературы, роли чрезвычайно актуальной в процессе организации общественного мировоззрения, следует наше утверждение: художественная литература обладает максимальной утилитарностью.

Типовые явления общественного сознания в его классовой и внутриклассовой, узко-профессиональной диференциации отнюдь не являются, как известно, случайными: их закономерность — общепризнанный исторический факт, а отсюда и художественная канонизация их, выражающаяся в художественно-литературных фактах, не есть явление случайное, то есть художественно-литературные факты так же закономерны, как и факты общественного сознания, организуемые реальным бытием.

Выяснив, правда в общих чертах, природу литературного факта, мы в зависимости от этого имеем уже некоторые возможности для того, чтобы понять специфичность метода исследования художественно-литературных явлений. Но прежде чем переходить к методологическому вопросу, необходимо еще предпослать к нему несколько общих замечаний.

Исследование различных фактов вообще имеет следующие формы: или оно бывает наблюдением, или опытом, или экспериментом. Во всех случаях наука, по мере возможности, пользуется вычислениями, статистическими выкладками и т. д.

Из указанных форм исследования природе литературного факта соответствует н а б л ю д е н и е; в иных случаях исследованию литературных фактов не чужды бывают и статистические выкладки.

В основе научного наблюдения лежит идея причинности, понимая под ней некоторое количество энергии, которая находится в предшествующих обстоятельствах и обнаруживается в последующих.

В явлениях искусства и литературы в частности основной идеей причинности является экономический детерминизм, т. е. последовательность и зависимость причин и действий от экономики. Следствием наблюдений бывает чаще всего появление гипотезы, распространенной по всей области наук. Явления искусств, как и явления природы, не обнаруживают сами собой порядка и обычно кажутся нам безнадежно перепутанными.

Задачей исследователя и является предварительно придумать и предположить необнаруживающийся сам собой порядок явлений, уловить его пока априорно; следствием таких усилий ума и появляется гипотеза.

По существу все литературоведческие теории, которые нельзя проверить совершенным образом, например при помощи опыта или эксперимента, представляют собой общие или так называемые репрезентативные гипотезы, проверка которых происходит путем дедукции.

Конечно, всякая теория появляется для того, чтобы подвергнуться непосредственному контролю опыта. Основной искусствоведческой, а вместе с тем и литературоведческой проблемой будет, с нашей точки зрения, проблема стиля. Стиль это типическое мировоззрение эпохи. В искусстве и литературе стиль, как категория мировоззренческая, выражает собою особую систему художественного мышления и вытекающее из него оригинальное для каждой эпохи понимание художественных форм; истоки этого понимания лежат в стиле эпохи, обладающем всей полнотой закономерности.

Поэтому мы вполне разделяем точку зрения Гаузенштейна, утверждающего, что «стиль — продукт культуры», что он обозначает собой «замкнутый синтез всех форм существования»

(Гаузенштейн — «Искусство и общество», стр. 34 и 20), что «каждая эпоха концентрирует в стиле своих художественных форм стиль своего общества», что «каждый стиль формы есть отражение социальной жизненной энергии» (там же, см. стр. 32). Но почему же именно стиль есть финальная методологическая граница, почему именно только стиль «есть отражение социальной жизненной энергии»; в последнем случае мы сейчас же оговоримся: высшим понятием стиля будет исторический стиль эпохи, печать которого лежит на всех продуктах культуры данной эпохи; собственником этой культуры является, главным образом, господствующий класс. Одним из продуктов культуры является искусство и занимающий нас его вид — художественная литература. Но опять возвращаемся к Гаузенштейну. «Если мы занимаемся историей искусства,— говорит он,— мы занимаемся историей формы» (там же, стр. 12); это утверждение законно на том основании, что искусство есть эстетическая категория социальной культуры, а если это так, то финальной эстетической границей в сфере искусства и будет стиль формы, историко-материалистически обоснованный. Последнее наше методологическое положение уже указывает на то, что в каузальном ряду анализа художественно-литературного факта будут иметь место факторы не только эстетические, но и внеэстетические, и это законно постольку, поскольку искусство не может мыслиться изолированно, вне исторической эпохи и принадлежности его к конкретной общественно-классовой среде, поскольку стиль есть в свою очередь категория мировоззренческая.

Итак, анализ стиля художественно-литературного произведения есть основная задача историка литературы. Но и этим отнюдь не разрешается вполне методика историко-литературного исследования. Нашей ближайшей задачей и должно быть хотя бы схематическое построение методологии историко-литературного исследования. С чего начинать? Для этого

следует прежде всего вспомнить некоторые методологические заветы Плеханова, а именно его учение о двух актах материалистической критики, где первым актом является нахождение социологического эквивалент'а данного литературного явления, вторым — установление его эстетического эквивалента (Плеханов.— Предисловие к сборнику «За двадцать лет»). Хронологическая последовательность научного анализа художественно-литературных явлений должна быть именно такова, как указано это Плехановым.

Поскольку стиль художественной литературы эпохи представляет собой одно из выражений стиля эпохи вообще, постольку мы имеем право утверждать, что стиль искусства не есть явление изолированное, какая-то «вещь в себе», как это кажется некоторым. Законы, организующие систему художественного мышления, находятся в чрезвычайно сложном комплексе типически социальных явлений, спаянных крепкими звеньями причин, порождающих не случайный, а совершенно конкретный строй человеческого мышления; короче, законы исторического стиля обусловливают стиль искусства, а следовательно, и художественной литературы.

Эта предпосылка чертит совершенно определенные, дедуктивные методологические пути анализа художественно-литературных явлений: от общего к частному, от всей суммы явлений стиля эпохи к его частному виду — стилю в искусстве, от внеэстетического ряда к эстетическому, от социологического эквивалента к эстетическому (по Плеханову), т. е. во всех случаях — от бытия к сознанию. При чем сейчас же оговоримся, что указанный переход от одной части к другой имеет органический характер, так как основным каузальным фактором, организующим культуру общественных классов изучаемого периода, будет исторический стиль эпохи, как типологическое обобщение ее мировоззренческого облика, обусловившего своей психологией характер культуры данного периода, а следовательно, в ее рядах и художественной литературы и искусства вообще.

Аналитическая мысль исследователя графически может быть выражена в виде окружности, на которой находится некая точка «А», знаменующая собой исход научно-исследовательской мысли; далее, на той же окружности расположится целый ряд точек, обозначающих собой методологические этапы, как отдельные моменты монографического историко-литературного исследования. Искомый окончательный результат исследования обозначим через точку «х», тогда эта точка «х» совпадет с точкой «А» и, таким образом, замкнет окружность. Это должно случиться потому, что, исходя из основных признаков исторического стиля данной эпохи, мы ищем его конкретное выражение в формах художественной литературы; найдя последнее, эту искомую точку «х», мы возвращаем ее тем самым в ее исходное положение: в историю культуры данной эпохи, где уже оканчивается компетенция исследователя художественно-литературных явлений.

Таков общий методологический принцип монографического историко-литературного исследования.

Методологическая схема историко-литературной монографии мыслится нами в следующей конструкции: она состоит из двух основных частей и третьей заключительной.

Первую часть (по Плеханову — социологический эквивалент) мы назовем — «исторический стиль и система художественного мышления данной эпохи», вторую часть (по Плеханову — эстетический эквивалент) назовем — «технология творчества в ее соотношениях с историческим стилем и художественной системой мышления эпохи; третью часть, играющую роль научно-исследовательского эпилога историко-литературной монографии, назовем — «стиль художественной формы изучаемого писателя в его соотношениях с системой художественного мышления эпохи и ее историческим стилем».

Каждая часть делится логически последовательно на отдельные методологические этапы, представляющие в своем целом систему стиля. Конкретно методологическая схема монографического историко-литературного исследования, оправдываемая вышеприведенными предпосылками, выразится в следующем виде:

I. Исторический стиль и система художественного мышления данной эпохи

1. Исторический стиль эпохи (время творчества).

2. Система художественного мышления эпохи (художественное направление).

3. Автор и эпоха (организация мирозоззрения).

4. Тематика и типология в творчестве данного автора на фоне стиля эпохи и ее системы художественного мышления.

II. Технология творчества данного автора в ее соотношениях с историческим стилем и системой художественного мышления данной эпохи

1. Технологические принципы школы данного художественного направления (школа направления как система мастерства).

2. Технологические традиции школы в творчестве данного автора (школа писателя).

3. Архитектоника в творчестве данного автора в связи с традициями школы (конструкция главных частей поэтических жанров).

4. Композиция и ее приемы в творчестве данного автора в связи с традициями школы (поэтика художественно-литературных жанров).

5. Художественное оформление эйдологии в связи с направлением и школой данного автора: а) в тематическом плане

соотношений персонажей, б) в плане архитектоники, в) в плане композиции, г) в плане словесной характерологии.

6. Поэтическая стилизация общественно-классовой речи в творчестве данного автора на фоне направления и школы (поэтический язык как мировоззренческое данное).

7. Поэтический язык как индивидуальное данное (стиль автора) в связи с направлением и школой, выразителем которых является данный автор.

III. Стиль художественной формы изучаемого писателя в его соотношениях с системой художественного мышления данной эпохи и ее историческим стилем

1. Стиль творчества данного писателя как одна из ветвей художественной идеологии эпохи (бытие определяет сознание).

2. Эстетико-социальная роль стиля изучаемого писателя в общей системе культуры данной эпохи.

Не трудно заметить, что в приведенной методологической схеме каждый этап есть, в сущности, сложнейший методологический вопрос, что и обязывает нас предпослать к этой схеме несколько комментариев.

В первую очередь требует раскрытия понятие «исторический стиль эпохи». Об'яснения будем искать в пятичленной плехановской формуле. Исторический процесс представляет собой нечто монолитное, единое в своей целостности; его формообразование идет по ступеням пятичленной формулы: производственные отношения организуют хозяйство, экономический характер последнего обусловливает государственный строй и общественную психологию; конечным результатом является формулирование идеологий, под которыми мыслится вся сумма культурных явлений: наука, искусство, этика, право, религия и т. д. Но эта схема определяет исторический процесс конкретного хронологического момента и совершенно ясно, что отдельные отрезки исторических эпох, их периодизация пойдут по первопричинной

линии, формующей исторический процесс в его целом, т. е. по линии состояния производительных сил, которые принято считать базой, покоящей на себе надстройки: социальную, политическую и идеологическую. Производственные отношения создают основную форму человеческого бытия: хозяйство с его экономическими отношениями; эта основная форма общественного бытия — экономика — и должна быть положена в основу периодизации исторических эпох. Следует заметить, что мы здесь встретимся с целым рядом затруднений, так как в истории, например, нашей русской, мы до сих пор не имеем четкой системы периодизации, и сам Плеханов затруднялся дать таковую, что видно хотя бы из его введения в «Историю русской общественной мысли», где он придерживается то правовой периодизации Сергеевича, то географической — Ключевского, освежая их экономическими предпосылками.

И тем не менее, если мы считаем пятичленную плехановскую формулу отвечающей истине, а мы ее считаем таковой, то мы должны принять в основу периодизации экономические отношения, организующие хозяйство страны.

Поскольку исторический стиль эпохи, как монолитное целое, есть в то же время и характерное выражение идеологий культурного ряда, т. е. науки и искусства, постольку и периодизация исторического стиля вполне аналогична периодизации общего хода истории.

В процессе анализа следует строго помнить роль производственного фактора, имеющего громадное психологическое и мировоззренческое значение, что обусловливает расслоение внутри каждого общественного класса (труд организует мировоззрение), создавая конкретные единообразные апперцепции у производственно-родственных социальных групп. С другой стороны, необходимо помнить о влияниях между надстройками и в некоторых случаях надстроек на базис (производственные отношения и экономику), на что указывали еще Маркс, Энгельс и Плеханов.

Бытие — это primum agens (основная причина) всякой идеологии, а художественная литература — один из ее наиболее экспрессивных факторов.

Нашей задачей является: установить организующее и вместе с тем педагогическое влияние бытия на мировоззрение эпохи, на определение лика последней, а лики у отдельных эпох разные в зависимости от организующих факторов бытия. Общая психология эпохи, которая кладет свою печать на все продукты культуры, и есть исторический стиль эпохи. Историко-материалистический анализ бытия и заключается в том, чтобы найти основные факторы, эти движущие силы, которые и организуют психологию эпохи, а следовательно, и ее исторический стиль. Поскольку общественные отношения обусловлены экономическими отношениями, постольку сейчас же мы вынуждены деталировать понятие «исторический стиль». Конечно, в создании его не принимает активное участие все общество, чаще всего творцами его являются господствующие классы, выдвинутые, главным образом, экономическим фактором на арену истории.

Экономические факторы, в свою очередь, обусловлены и с историческими условиями, на что указывает в своих письмах Маркс и подтверждает М. Н. Покровский в своей статье «Маркс как историк» («Вестник Социалистической академии, кн. IV, стр. 378), а Плеханов прямо говорит, что «для каждого общества существует, в свою очередь, известная общественная историческая среда, влияющая на его развитие». (К вопросу о развитии монистического взгляда на историю.) Таким образом, нельзя изучать экономические факторы изолированно и абстрактно, необходимо анализ их производить на фоне исторических условий данного общества, хотя бы, например, влияние исторической среды, т. е. влияние идеологий других народов, которые, в свою очередь, сложились под влиянием их экономики; затем влияние надстроек на экономическую базу, о чем писал Энгельс в своем письме Штаркенбургу (от

25/I 1894 г.), что «политическое, правовое, философское, религиозное, литературное, художественное и т. д. развитие основано на экономическом. Но все они показывают влияние друг на друга и на экономическую основу». В письме к Шмидту (27/IX 1890 г.) Энгельс пишет: «философия каждой эпохи располагает в качестве предпосылки определенным мыслительным материалом, который передан ей ее предшественниками и из которого она исходит». Отсюда в своей работе о Л. Фейербахе (стр. 70—73) Энгельс делает вывод: «раз возникнув, всякая идеология развивается в связи со всей совокупностью существующих представлений и подвергает их дальнейшей переработке». Последнее высказывание говорит о взаимном воздействии предшествующих идеологий на последующие и сосуществующих систем идеологий.

Следовательно, задача сводится к нахождению доминирующих факторов идеологического порядка; в качестве такового можно назвать прежде всего политическую идеологию, всегда оказывающую наибольшее влияние на общественное сознание и экономическую базу. Но иной раз в качестве доминирующего фактора могут быть и возвышенные идеологии, влияние которых обычно бывает довольно длительным; в последнем случае классовая борьба, между прочим, переносится в сферы философии, науки и искусства. Такое положение вещей, составляющих собой исторический процесс, парализует так называемый абстрактный экономический фетишизм, принадлежность вульгарного марксизма, и выдвигает требование изучать экономические факторы на фоне исторических условий момента с нахождением и учетом доминирующих идеологий эпохи.

Принимая во внимание внутриобщественную классовую диференциацию и затем внутриклассовое, производственно-профессиональное расслоение (профессиональная среда), произведем соответственно этому и идеологическую диференциацию, порождающую несколько стилей в рядах культуры, обычно находящихся между собой в состоянии борьбы, например

наличие в художественной литературе в одну и ту же эпоху нескольких школ и направлений.

Второй методологический этап нашей схемы — система художественного мышления эпохи — относится к одному ряду культуры, именно к искусству. Каждая историческая эпоха обладает собственным, свойственным ей художественным сознанием или мышлением, которое материализуется, главным образом, в памятниках искусств данной эпохи и в эстетических высказываниях ее современников. И здесь должен быть применен в анализе принцип классовой и внутриклассовой диференциации.

Обобщение наблюдений в сфере памятников искусств данной эпохи, теоретической критики и эстетических суждений современников и даст общую картину системы художественного мышления эпохи; конкретно-художественное сознание эпохи выражается в направлениях художественной мысли в сфере искусств.

Направление слагается из следующих характерных для него частей: a) своеобразной тематики, отражающей типовые явления общественной жизни и сознания, b) эстетического аспекта или эстетической системы восприятия, а отсюда и оригинальной стилизации явлений, c) соответственного преобладания тех или иных видов искусства и его жанров, d) характера выполнения социальных функций в организующих влияниях искусства на общественное сознание. В своем целом направление — это философия искусства определенной эпохи, а поэтому место направления, как системы художественного мышления, в надстройках, среди высших идеологий. Но следует помнить, что коэфициентом к направлению и школе всегда будет исторический стиль эпохи.

Третий методологический этап — «эпоха и автор». Известно, что писатели, выразители идеологии одного и того же класса, не представляют собой единого шаблона художественного изображения явлений природы и общественной жизни. По мнению Плеханова внутри одного и того же класса

могут быть следующие типы писателей: утилитарный, политически-консервативный или даже реакционный и тип честного идеолога; наконец, возможен отрыв писателя от своего класса и переход на сторону другого. И этой типологией поэта, конечно, удовлетвориться нельзя, необходимо итти дальше. Причины этой типологии лежат, главным образом, в личном бытии самого поэта, определяющем его творческое сознание, которое и играет роль призмы, своеобразно преломляющей явления общественной жизни и явления вообще (вещи, пейзаж и т. д.).

Старые исследователи литературных явлений почти всегда апеллировали к личности поэта, ища ответа в глубине его психической жизни и в его сознании. Индивидуальность поэта — вот ключ к анализу его творчества; это положение было исходной методологической формулой для таких исследователей поэтического творчества, как Сент-Бёв и его школа. Но еще Плеханов оспорил эту ультра-идеалистическую формулу, противопоставив ей другую — материалистическую: «Исходной точкой материалистического учения о человеческом характере служила та мысль, что он складывается под влиянием окружающей обстановки. Важнейшей составкой частью этой обстановки является, по мнению материалистов, общественный строй» («История русской общ. мысли», т. IV). Таким образом индивидуальность поэта есть одно лишь из звеньев общественной жизни, специальная историческая категория, по выражению Гаузенштейна, которая подчинена другим, более значимым категориям общественной жизни. Это материалистическое понимание роли личности в процессе творчества выдвигает сложные причинные ряды и чрезвычайно усложняет методологию исследования, но зато обнаруживает любопытные противоречия между, например, биографией писателя и характером его творчества; примеры к этому весьма многочисленны, что решительно выбивает почву из-под ног представителей биопсихологической школы. Из материалистической формулы понимания личности следует, что твор-

чество поэта, как и его индивидуальность, не случайное явление на фоне общественной жизни — оно есть историческая неизбежность, обусловленная законами общественного бытия. Под таким материалистическим углом понимания роли личности в творческом процессе мы должны подходить к анализу художественно-литературных фактов. Именно такое понимание их анализа устраняет в исследователе веру в наивный реализм, в истинное, подлинное будто бы изображение действительности в художественно-литературном произведении. Такое понимание анализа художественно-литературного факта может быть выражено в виде общей методологической формулы:

А (об'ективное бытие) + В (суб'ективное — в пределах конкретной общественной группы — его художественное преломление) = С (творческий комплекс в виде художественно-литературного факта).

Удобнее выразить эту формулу обратно, исходя в анализе из самого художественно-литературного факта, т. е. С (художественно-литературный факт) = А (об'ективное бытие) + В (суб'ективное преломление и т. д.). Мы эту формулу назвали общей по той причине, что между ее частями находится еще целый ряд причинно-опосредственных факторов, но в этой общей форме она нам удобна при решении проблемы о роли личности в творческом процессе. Социологический анализ роли личности должен быть весьма углубленным; нельзя ограничиваться только принадлежностью поэта к тому или иному общественному классу: диференцирование внутри последнего здесь исторически неизбежно; класс, обладая общими производственными, а отсюда и мировоззренческими признаками, делится на многочисленные профессиональные группы, обладающие своеобразной психологией, что нужно принять на учет исследователю. Но во всех случаях моментов исследования поставленной проблемы о поэте следует помнить весьма удачное выражение Фрейнфельса, что писатель в одно и то же время и творец и творение, разумеется, конкретной исторической эпохи.

Четвертый этап — тематика и типология творчества данного автора. Тематика определяется кругом центральных интересов эпохи в аспекте идеологии и системы художественного мышления той или иной классовой группы или подгруппы. Тематика, так понимаемая, определяет и организует всю галлерею персонажей, собранных в произведениях данного автора.

Таким образом методологической задачей первой части исследования будет установление причинного, внеэстетического ряда (впрочем, не без исключения элементов социальной эстетики), т. е. того, что Плеханов называет социологическим эквивалентом. Отдельные, систематически расположенные этапы чертят пути правильного, по нашему убеждению, историко-литературного анализа.

Вся вторая часть методологической схемы историко-литературного исследования проходит на фоне системы художественного мышления эпохи, т. е. господствующих в искусстве школ и направлений. Основной задачей этой части является установление художественного выражения исторического стиля эпохи во всем комплексе структуры творчества изучаемого писателя.

Первый методологический этап этой части — типологические принципы школы данного художественного направления.

Под школой мы мыслим типически технологическое выражение направления в искусстве в целостном комплексе художественных приемов, представляющем собой оригинальную для каждого направления систему мастерства.

Разветвление школ в искусстве причинно зависимо от разветвления направлений в искусстве как систем художественного мышления, а последние, в свою очередь, зависят от исторического стиля эпохи, т. е. мировоззрения и психологии господствующих общественных классов данного исторического периода. Такая постановка вопроса определяет

и художественный прием, как отражение общественной идеологии конкретного исторического момента.

Второй методологический этап — технологические традиции и школы в творчестве данного автора — отрезает все пути к изоляции творчества изучаемого писателя, ставя его в зависимость от конкретной системы художественного мышления, а поэтому и от такой же конкретной системы мастерства.

Основной целью этого методологического этапа служит: определить школу данного автора, указать его учителей и установить художественно-идеологическое влияние последних на автора, а также отметить наличие типически технологических моментов данной школы в творчестве изучаемого автора.

Третий и четвертый методологические этапы этой части: архитектоника и композиция; под архитектоникой мы понимаем учение о строительном искусстве того или иного поэтического жанра, о диспонировании его основных частей с указанием их функциональных заданий. И здесь в качестве исходных путей принимаются направление и соответственная ему школа, характеризующие всю систему мастерства данного автора.

С нашей точки зрения детерминация понятий — архитектоника и композиция — различна: архитектоника занимается лишь установлением каркаса изучаемого поэтического жанра с уточнением тематических функций каждой из его основных частей; композиция представляет собой технологию художественного материала, т. е. науку о художественно-целесообразном расположении больших и малых тем и мотивов с использованием различного рода приемов, специфических для того или иного жанра той или иной школы и направления. Из этого следует, что архитектоника, с ее логическими устремлениями, представляет лишь рациональную часть композиции. Большая конструктивная значимость архитектоники заставляет нас выделить ее в отдельный момент исследования.

Каждый поэтический жанр обладает своеобразной архитектоникой и композицией; поэтому вполне уместно говорить об исторической поэтике каждого литературного жанра в отдельности, преследуя в данном случае основную задачу: *констатирование исторического стиля эпохи в формах художественно-литературного творчества того же хронологического момента.* Все поэтические жанры тем не менее об'единяются типовыми признаками школ и направлений, как конкретным выражением системы художественного мышления эпохи.

Пятый методологический этап — *художественное оформление эйдологии.* В эту часть войдут: характерология, пейзаж, вещи быта и т. д., словом — все материальное, что организует художественно-литературный факт.

Поэтическое сознание представляет собой специфический вид сознания: мышление образами, своеобразная система которых и организует художественно-литературное произведение. В чем же заключается содержание художественного образа? На этот вопрос необходимо ответить, прежде чем оперировать с этим понятием. Первичною эмбриональною формою образа является метафора, сущность которой заключается в ассоциировании подразумеваемого в ней сравнения. Но нас интересуют образы более широкого об'ема, постепенно складывающиеся в художественно-литературном произведении и в результате представляющие собой нечто монументальное, наделенное конкретными характерными чертами. Об'ектами художественной литературы, как, впрочем, и всякого другого искусства, служат человек и природа; отсюда и художественные образы могут быть *антропоморфическими* и *натуралистическими*; но между природой и человеком в быте последнего есть еще мир искусственно созданных вещей, играющих в самом искусстве немалую роль, что и заставляет прибавить третью категорию художественных образов — *вещно-этнографическую.* Бытие и воспринимается творческой личностью как система трех

указанных категорий художественных образов. Образное восприятие бытия, конечно, расходится с его логическим, или просто рациональным восприятием, что и создает нетождественность между подлинно-натуралистическим бытием и его творческим отображением.

Колорит художественного образа обусловлен всем социальным содержанием сознания поэта и его классовой эстетикой. Крупную роль играют в характерологии художественных образов школы и направления в искусстве вообще: так, например, образы символизма отличны от образов экспрессионизма или натурализма. От своеобразия художественного мышления эпохи и зависит, следовательно, и характерология образов, природа их, что обусловливает всю технологию художественно-литературного произведения. Именно от своеобразного понимания и подачи художественного образа зависит архитектоника и композиция художественно-литературного произведения.

Между указанными тремя категориями художественых образов всегда существует известный телеологизм и художественный прагматизм, которые имеют большое конструктивное и вообще организующее значение. В качестве иллюстрации можно привести следующее соображение: натуралистический художественный образ чаще всего использовывается в качестве психологического параллелизма, но в перевернутой формуле последнего он сам может играть роль организатора в построении антропоморфического образа; то же самое можно сказать и о предметно-этнографическом образе. Учение о художественных характерах вытекает из учения о художественно-антропоморфических образах и неразрывно связано с господствующей системой художественного мышления эпохи.

В задачи исследователя художественно-литературных явлений входят: а) констатирование по категориям художественных образов, b) отношение их к определенной системе художественного мышления с социологическим анализом по-

следнего, c) установление телеологизма и художественного прагматизма между ними, d) влияние на их архитектонику и композицию художественно-литературного произведения. Таким образом технологической задачей этого методологического этапа является установление организации художественного образа в композиционном процессе, в аспекте художественного сознания эпохи.

Наше деление образов на антропоморфические, натуралистические и вещно-этнографические вынуждает начать анализ именно с констатирования наличия этих образов и соотношений между ними.

Вторая ступень анализа — эйдология в плане архитектоники; третья — эйдология в плане композиционного процесса с его телеологией художественных приемов; четвертая — эйдология в плане словесной характерологии. И здесь в качестве исходного момента будет играть основную роль школа и направление в художественной литературе данной эпохи.

Шестой методологический этап — поэтический язык как мировоззренческое данное на фоне художественного сознания эпохи — по существу есть продолжение предыдущего.

Выделение этой части в особый методологический этап мотивируется тем, что язык, как средство человеческого общения и величайшее орудие культуры, рассматривается нами как мировоззренческое данное; каждому классу, а внутри его каждой профессиональной группе свойственны: особый типический словарь, своя интонационно-синтаксическая конструкция речи, свое образное и опять типическое для данной общественной среды мышление. Этим мы отнюдь не хотим обнаружить свою склонность к наивному реализму в художественной литературе, но лишний раз подчеркнуть, что абстрактному идеалистическому подходу не может быть места в научной историко-литературной монографии.

Язык, как мировоззренческое данное, есть один из главнейших факторов культурного бытия. Исторический стиль

эпохи особенно сильно ощущается именно на языке; он отлагает в последнем свои типические для эпохи черты, которые не исчезают и в его поэтической стилизации, так как здесь, вследствие экспрессивности поэтического искусства вообще, эти черты бывают представлены наиболее рельефно и иной раз нарочито подчеркнуто. Эти соображения дают нам право говорить о языке классов и профессиональной среды, преломленном через художественное сознание эпохи; поэтому-то мы и называем литературно стилизованный язык поэтическим языком, сознательно подчеркивая термином «поэтический» его особенность от языка практического. Так как носителями языка в художественно-литературном произведении являются персонажи этого произведения, образы типов человеческого общества, то естественно, что здесь мы продолжаем анализ эйдологии творчества изучаемого писателя, но не в плоскости словесно-описательной характерологии, а именно языка как мировоззренческого фактора.

Седьмой и последний методологический этап второй части историко-литературного монографического исследования — поэтический язык как индивидуальное данное (авторский стиль) на фоне конкретного художественного направления эпохи. Индивидуальность рассматривается нами как явление природы, как в данном случае первопричина, обусловливающая всякий актуальный процесс, но эта первопричина подвергается в свою очередь влиянию целого ряда других причин, которые и организуют мировоззренческий мыслительный аппарат, что и побудило Фрейнфельса выразиться: «поэт в одно и то же время и творец и творение».

Индивидуальность чрезвычайно ярко выражается в художественном творчестве вообще и в художественной литературе в частности. Даже неискушенный, но начитанный читатель легко отличит произведения Пушкина от произведений Лермонтова, произведения Глеба Успенского — от произведений Наумова и Каронина.

Писатели одной и той же классовой и профессиональной среды никогда не бывают буквально похожи друг на друга: индивидуальность, как природное данное, отличает их. Когда мы говорим о гениальности или таланте писателя, мы, по существу, говорим об его индивидуальности.

Таким образом индивидуальность в нашем понимании натуралистический феномен, первопричина в бесконечном ряде других причин. Такое понимание творческой личности, в свою очередь двигающей всякий исторический процесс, обязывает исследователя к констатированию индивидуальных особенностей в поэтическом языке автора, как оригинального явления. Колоритом этой индивидуальности окрашивается и классово-профессиональный языковый стиль изучаемого автора. То же самое придется сказать и о художественных приемах автора; в своем целом они подсказываются и воспитываются художественным сознанием эпохи, закрепляясь классовым сознанием самого художника. Каждому художественному направлению или школе свойственна сумма конкретных и вместе с тем типических художественных приемов, характеризующих собою художественно-психологический облик этого направления или школы, обнажающих тем самым художественное сознание эпохи, художественно-мировоззренческое «я» определенной классовой ассоциации писателей. Но и в этом ряде художественно-типического роль индивидуальности не стирается: она по-своему перетолковывает это «художественно-типическое» в приемах творчества, прикрепляя тем самым последнее к творческой личности художника. Данное положение и обязывает исследователя: констатировать художественные типические приемы автора на фоне системы художественного мышления эпохи. Третья, заключительная часть, историко-литературного монографического исследования имеет, с одной стороны, итоговый характер, с другой — историко-культурный.

Первый методологический этап этой части — стиль творчества данного писателя как одна из ветвей

системы художественного мышления эпохи — имеет своей задачей дать, на основании результатов исследования, синтетическую монологию творчества изучаемого писателя, его классовую эстетическую систему как своеобразное разветвление художественного мышления эпохи.

Второй методологический этап заключительной части — эстетико-социальная роль стиля изучаемого писателя в общей системе культуры данной эпохи — имеет уже преимущественно историко-культурный характер. Основная задача: проследить влияние стиля изучаемого писателя на творчество других писателей (эпигонов), на соседние идеологии, главным образом на другие виды искусств, а иногда и науку (Достоевский и психиатрия, Жюль-Верн и современная аэронавтика и т. д.), на общественную психологию, на социально-государственный строй и т. д., т. е. тщательно проследить обратное влияние надстроек на другие прагматические ряды плехановской пятичленной формулы вплоть до экономического базиса, насколько это возможно.

Такого рода методологическая концовка, завершающая монографическое историко-литературное исследование, делает прежде всего это исследование действительно историко-литературным; во-вторых, поскольку писатель для нас ценен как могущественный общественно-педагогический фактор культуры, организующий иной раз мировоззрение целых поколений, постольку чрезвычайно важно установить его утилитарно-культурное значение, закрепив последнее рядом конкретных фактов.

Таким образом методологически разрешенный вопрос о творчестве изучаемого писателя не отрывает историко-литературное исследование от истории общей культуры; с другой стороны, базируясь на историко-материалистической пятичленной формуле Плеханова, творчество писателя связывается неразрывными генетическими и прагматическими нитями с социальной жизнью данной эпохи.

Конкретно поставленная задача научного анализа самой природы изучаемого литературного факта в связи с его социальной утилитарностью и учетом различных идеологий данной эпохи, организующих соответственные системы художественного мышления, делает монографическое историко-литературное исследование действительно научным и культурно-нужным.

Б. П. Козьмин

Д. И. ПИСАРЕВ И СОЦИАЛИЗМ

I

Писарев в народнической и марксистской критике.

В истории развития социалистических идей в России Д. И. Писареву до сих пор не отведено того места, которое он по праву должен занимать[1]. И это весьма понятно, если принять во внимание, что в нашей литературе еще не изжит взгляд на Писарева, как на буржуазного радикала, абсолютно чуждого идеям социализма. Такая совершенно неправильная оценка общественно-политических взглядов идейного вождя «нигилистов» обусловливается, с одной стороны, своеобразием миросозерцания Писарева, ставившим его в стороне от той широкой дороги, которой русская общественная мысль его времени шла к народничеству (об этом своеобразии нам придется говорить ниже), а с другой — теми вольными и невольными извращениями его взглядов, какие в полемике с ним как при его жизни, так в особенности после его смерти, допускались его идейными врагами из народнического лагеря. Эти извращения весьма затрудняли правильное определение места и роли Писарева в истории русского социализма.

Народники разных эпох и различных толков с полной ясностью отдавали себе отчет в том, какая глубокая пропасть отделяет их собственное миросозерцание от той системы общественно-политических воззрений, проповедником которых так

---

[1] Разве не характерен такой, например, факт, что в книге К. А. Пажитнова—«Развитие социалистических идей в России от Пестеля до группы «Освобождение труда» (изд. 2, дополненное. «Былое», II, 1924) о Писареве нет ни слова.

блестяще выступил Писарев. Видя в Добролюбове своего непосредственного идейного предшественника, народники с редким постоянством не переставали подчеркивать всю значительность идейного расхождения между своим учителем и его постоянным соперником во влиянии на революционизирующуюся молодежь — Писаревым.

Через несколько месяцев после смерти Писарева, подводя на страницах «Отечественных записок» итоги его литературной деятельности, А. М. Скабичевский с горечью отмечал, что поклонники Писарева увлекаются в его произведениях именно тем, в чем он «расходился с Добролюбовым и прочими писателями его школы», и жаловался, что «большинство читающей публики далеко еще не доросло до этих солидных писателей, а Писарев ей совершенно по-плечу» [2].

Гораздо подробнее, чем Скабичевским, мысль о противоположности идеалов Добролюбова и Писарева была развита на страницах тех же «Отечественных записок» в 1877 г. М. А. Протопоповым [3]. Указывая на то, что миросозерцание Добролюбова было насквозь пропитано социальностью, Протопопов противопоставлял ему Писарева, в литературной деятельности которого, по мнению Протопопова, «резко и отчетливо выразился факт ослабления и помрачения общественной мысли и общественного чутья».

Идейный руководитель «Отечественных записок» Н. К. Михайловский, сам переживший период — правда, весьма кратковременный [4] — увлечения идеями Писарева, вполне разделял мнение о коренном различии его взглядов от идей Добролюбова. В своих «Литературных воспоминаниях», протестуя

---

[2] Статья Скабичевского была напечатана в №№ 1 и 3 «Отечественных записок» за 1869 г.

[3] См. его статью (под псевдонимом М. Морозов) «Литературная злоба дня» в № 1 «Отечественных записок» за 1877 г.

[4] Уже в 1866 г. Михайловский выступил в печати против Писарева; см. его рецензию на собрание сочинений Писарева, напечатанную в «Книжном вестнике» за этот год и перепечатанную в X томе собрания сочинений Михайловского, стр. 690—693.

против тех, кто считает возможным говорить о «добролюбовско-писаревских воззрениях», как о чем-то едином, Михайловский писал: «В действительности Добролюбов и Писарев — это две большие разницы, как говорят русские немцы, именно две, если не больше»[5].

Не менее резко и отчетливо на противоположность воззрений Добролюбова и Писарева указывал идеолог народовольчества Лев Тихомиров в статье «Неразрешенные вопросы», напечатанной в № 1 «Дела» за 1881 г. В том «отрицательном направлении» 60-х годов, которое обычно принято рассматривать как нечто единое и определенное (вроде «принципов 1789 года» у французов), Тихомиров усматривает «хаос противоречащих и взаимно исключающих идей, симпатий и стремлений». Однако в этом хаосе, по его мнению, можно наметить два существенно различных типа и направления: одно — добролюбовское, другое — писаревское[6].

Не менее решительно, чем народники 70-х годов, противопоставляли Добролюбову Писарева их ученики и последователи позднейшей эпохи. Так, напр., Л. Э. Шишко в огромном влиянии, которым пользовались идеи Писарева во второй половине 60-х годов, усматривает свидетельство того, что «главные теоретические основы статей Чернышевского и Добролюбова — вся социалистическая основа их миросозерцания — не была еще достаточно понимаема тогда»[7].

---

[5] «Литературные воспоминания и современная смута». СПБ. 1900, т. I, стр. 280.

[6] Любопытно отметить, что, кроме этих двух направлений, Тихомиров находит в 60-х годах третье, «чисто-социалистическое», имевшее, по его словам, в то время чрезвычайно крупных представителей; однако это направление, в противоположность добролюбовскому и писаревскому, было только «научным направлением», а не общественной силой (см. назв. статью, стр. 23). Таким образом в глазах Тихомирова Добролюбов и Чернышевский были представителями различных направлений.

[7] Л. Э. Шишко — «Общественное движение в 60-х и первой половине 70-х годов», М. 1921, стр. 69.

Ту же самую по существу мысль проводит и Иванов-Разумник, когда он отмечает «ясную и резкую разницу» между «Современником» 1858—1862 гг., бывшим, по его мнению, органом «демократов-социалистов», и «Русским словом» 1862—1866 гг., являвшимся органом «демократов-индивидуалистов», главным представителем которых был Писарев [8].

Сознавая с полной ясностью, что миросозерцание Писарева находится в непримиримом противоречии с основными идеями народничества, носители этих идей оказались, однако, не в состоянии понять и правильно обрисовать его миросозерцание. В их изображении воззрения Писарева принимали карикатурный вид, а это облегчало народникам победоносную борьбу против них.

Идеи Писарева извращались и окарикатуривались народниками в двух противоположных и взаимно друг друга исключающих направлениях. Иногда в изображении народников Писарев принимал облик законченного ультра-индивидуалиста и «сенсуалиста», которому незнакомы никакие другие стремления, помимо «стремления к наслаждению», и проповедь которого сводится исключительно к «полной разнузданности похотей и прихотей». «Основа нравственного идеала, выставляемого Писаревым, — утверждает Скабичевский, — это личность, самоосвободившаяся от всех нравственных законов и принципов и свободно отдавшаяся своим страстям и похотям» [9]. Как на «сенсуалиста», проповедующего теорию разнуздания страстей, смотрит на Писарева и Протопопов. «Если все мы дадим полную волю своим влечениям, не заботясь о других, — поучает Писарева Протопопов,— то мы все не на живот, а на смерть передеремся между собою, и больше ничего, т. е. возвратимся к тому состоянию общества, к которому возвращаться не хотелось бы» [10].

---

[8] Иванов-Разумник — «История русской общественной мысли», изд. 5, часть IV. П. 1918, стр. 40.

[9] А. М. Скабичевский — «История новой русской литературы», стр. 85—87, 99—100.

[10] М. Протопопов—«Писарев», «Русск. богат.», 1895, № 1.

Совершенно иным является Писарев в истолковании Михайловского и некоторых других народников. Эти противники Писарева изображают его не похотливым животным, не признающим никаких сдержек своим желаниям, а мрачным аскетом, все помыслы которого направлены на достижение личной «святости» и «праведности». В истолковании Н. К. Михайловского Писарев превращается в проповедника морали, для которого разрешение всех проклятых вопросов нашей жизни сводится всецело и исключительно к умственному и нравственному самосовершенствованию индивидуума. «Писарев, — говорит Михайловский,— разрабатывал кодекс святой, умеренной, аккуратной жизни»[11]. «Писарев и другие, — пишет он в другом месте,— изыскивали программу чистой, святой жизни, уединенной от всякой общественной скверны»[12]. «Роль Писарева среди тогдашней молодежи была весьма похожа на недавнюю роль гр. Толстого. Он точно так же предписывал правила поведения в видах достижения личной святости... Писарев, от природы ли, или вследствие печальных обстоятельств своей личной судьбы, был очень далек от пульса общественной жизни. Подобно гр. Толстому, он даже теоретизировал эту отдаленность, возводил ее в принцип»[13]. С такой точкой зрения на Писарева согласен и Иванов-Разумник, в понимании которого «основная мысль Писарева — примат индивидуальной нравственности над социальными идеалами»[14].

Таковы были две противоположные, и при том одинаково далекие от действительности, точки зрения на Писарева и его роль в умственном развитии русского общества, которое

---

[11] Собрание сочинений Михайловского, т. II, стр. 649.

[12] То же, т. IV, стр. 322.

[13] Н. К. Михайловский — «Литературные воспоминания и современная смута», СПБ. 1900, т. I, стр. 301. Разрядка Михайловского.

[14] Назв. соч., стр. 167. Разрядка автора.

мы находим у его критиков из народнического лагеря. Несмотря на непримиримость этих двух истолкований писаревского миросозерцания, они однакоже сходились между собою в одном пункте, а именно: в признании того, что Писарев был чужд общественной жизни и отгораживался от выдвигаемых ею вопросов; его внимание было всецело и исключительно направлено на проблемы индивидуальной морали. Так в изображении народников Писарев принимал совершенно фантастический, далекий от действительности облик.

При наличности того извращения взглядов и мнений Писарева, какое мы находим в народнической литературе, первоочередной задачей марксистской истории русской общественной мысли явилось восстановление подлинного смысла теории Писарева. И эта задача в значительной мере была выполнена В. И. Засулич в ее статье о Писареве, опубликованной в 1900 г. в «Научном обозрении»[15]. Засулич блестяще доказала, что Писарев не был ни апологетом сверхчеловека в стиле Ницше, ни проповедником индивидуальной морали на манер Льва Толстого. Ей удалось с полной убедительностью выяснить, что Писарев не отгораживался от вопросов общественной жизни, а интересовался ими не менее, чем его критика из народнического лагеря, хотя и разрешал их не так, как они. Засулич показала, что Писарев «всеми своими статьями преследовал, как знал и как умел, одну и ту же цель: доставить как можно больше работников той единственной работе, которую он считал достойной честных людей», и что этой работой было разрешение вопроса о голодных и раздетых людях, вне чего для Писарева не было никакого дела, над которым стоило бы трудиться. Если же Писарева и привлекала сильная личность, не стесняющая своих прихотей никакими руководящими идеями и идеалами, то лишь в самом начале его литературной

[15] Перепечатано во II томе ее «Сборника статей».

деятельности, когда его миросозерцание еще не выработалось и не установилось.

Народническую легенду об ультра-индивидуализме Писарева еще до Засулич энергично оспаривал рано умерший экономист Н. В. Водовозов, сотрудник марксистской легальной прессы 90-х годов. Однако статья Водовозова «Д. И. Писарев как экономист», написанная в 1894 г., увидела свет только в 1907 г. во 2 издании его «Экономических этюдов»[16]. Большой заслугой Водовозова надлежит признать то, что он первый заговорил о Писареве как о социалисте, указав при этом на влияние, оказанное на него идеями Фурье и Сен-Симона. Однако наряду с этим Водовозов в значительной мере обесценил свою статью, допустив в ней совершенно излишнюю модернизацию идей Писарева. Типичного шестидесятника Водовозов превращает по образу и подобию своему если не в законченного марксиста, то в сотрудника марксистской легальной прессы 90-х годов. В его изображении Писарев является историческим материалистом, «провозвестником социологического монизма», писателем, «уже в 60-х годах высказывавшим многие из тех идей, которые рассматриваются теперь как продукт самого последнего времени». «В общем приходится удивляться, — пишет Водовозов, — до чего современен Писарев в своих исторических суждениях. Его общая формулировка всего исто-

---

[16] В 1 издание, вышедшее в 1897 г., эта статья не попала, повидимому, из-за препятствий цензурного характера. В заметке по поводу выхода в свет 1 издания «Экономических этюдов» П. Струве, между прочим, писал: «Друзьям Н. В. известен и памятен чрезвычайно содержательный анализ сочинений Д. И. Писарева со стороны их экономического содержания, вышедший из-под пера покойного автора «Этюдов». К сожалению, эта интересная и весьма удавшаяся статья не могла войти в разбираемый сборник» (П. Струве—«На разные темы». СПБ. 1902, стр. 427). Из этих слов Струве, который в то время сам был «легальным марксистом», можно заключить, что он соглашается с той оригинальной характеристикой миросозерцания Писарева, которую дал Водовозов.

рического процесса и об'яснения, даваемые им отдельным историческим фактам, — все это так свежо, так нам близко, точно вышло из-под пера одного из современных писателей: Роджерса, Летурно, Каутского, Нитти, Меринга, Липперта или Лампрехта»[17].

Неправильная и односторонняя оценка общего характера деятельности Писарева не исключает однако того, что в статье Водовозова мы найдем ряд совершенно справедливых замечаний.

Весьма определенную постановку вопроса о том, кем был Писарев, мы встречаем в небольшой статье М. Н. Покровского «Забытый революционер», напечатанной в 1920 г. в газете «Правда»[18]. Автор этой статьи возражает тем, кто, подобно Богучарскому, «пробует разжаловать Писарева в буржуазные просветители». По мнению М. Н. Покровского Писарев если и не был последовательным социалистом, то хорошо понимал, что главный вопрос всей нашей жизни — вопрос о голодных и раздетых людях.

Как мы видим, писателями-марксистами подлинный лик Писарева был очищен от тех извращений, которыми облепили его народники. Оказалось, что в действительности взгляды и мнения Писарева далеко не таковы, какими изображали их его идейные противники. Однако для того, чтобы роль Писарева в истории нашей общественной мысли была выяснена в полной мере, необходимо было, во-первых, установить, в чем именно заключалось своеобразие его общественно-политических взглядов по сравнению со взглядами других представителей русской общественной мысли его времени, и, во-вторых, определить, какая именно социальная среда нашла в Писареве своего идейного представителя. К разрешению этих задач мы в настоящее время только-что приступаем.

Впервые они были намечены В. Ф. Переверзевым в статье «Нигилизм Писарева в социологическом освещении»[19]. Под-

[17] «Экономические этюды», стр. 336—337, 358.

[18] Номер от 19 октября 1920 г.

[19] «Красная новь», 1926, № 6.

черкнув, что «общественный индиферентизм нигилизма — чистейшая выдумка», В. Ф. Переверзев поставил своею задачею доказать, что общественно-политическая теория Писарева резко отличается от других направлений его эпохи, и что отличие это коренится в глубоком различии их классовых основ. Как на специфическую черту теории Писарева В. Ф. Переверзев указал на ее «индустриализм», в котором Писарев ищет разрешения вопроса о голодных и раздетых людях. При этом в индустриализме своем Писарев делает акцент на интересах труда, а не капитала; социалистическая окраска его системы, по мнению Переверзева, едва ли может быть оспариваема.

Если В. Ф. Переверзев дает только общую характеристику мировоззрения Писарева и отношения его к социализму, то В. Кирпотин в недавно вышедшей книге «Радикальный разночинец Д. И. Писарев»[20] детально останавливается на этой теме и анализирует отдельные разновременные высказывания Писарева о социализме и революции.

«Писарев, — пишет Кирпотин, — по отношению к основному течению шестидесятников, возглавлявшемуся Чернышевским, занимал особую позицию. Его теоретические и социально-политические воззрения не совпадали со взглядами Чернышевского и «Современника». Социальная среда, интересы которой нашли свое отображение в литературной деятельности Писарева, была также иной по сравнению с социальной средой, на которую опирался Чернышевский»[21].

Таков и общий взгляд Кирпотина на теорию Писарева,— взгляд, в основном вполне правильный и возражений не вызывающий. Однако в дальнейшем анализе В. Кирпотина мы находим много спорного и на наш взгляд неверного. Во всяком случае вопрос об отношении Писарева к социализму в его книге окончательного разрешения не получил.

Вот почему мы полагаем, что интересная работа Кирпотина не исключает необходимости в дальнейшем изучении интересу-

[20] Изд. «Прибой», Л., 1929 г.

[21] Названное сочинение, стр. 4.

ющего нас вопроса. Но прежде, чем мы будем говорить об отношении Писарева к социализму, нам необходимо познакомиться с его взглядами на революцию. Эти два вопроса теснейшим образом связаны между собою, и без освещения одного из них нельзя разрешить и другого.

II

Писарев и революция

Кратковременная литературная деятельность Писарева протекала в эпоху, весьма богатую событиями. Половинчатая и приноровленная к интересам господствующих классов крестьянская реформа 1861 г. поставила революцию в порядок дня русской жизни. Среди самых разнообразных по социальному положению кругов русского общества в то время господствовало мнение, что Россия стоит на пороге страшного катаклизма, грозящего всем основам старого общественно-политического уклада. Казалось, что час возмездия за вековое угнетение народных масс приближается, и эта перспектива, повергавшая в ужас одних, в других вселяла радостную уверенность в близости освобождения. Писареву вместе с его современниками пришлось пережить крушение в 1863 г. розовых надежд на неминуемость крестьянского восстания. Надежды сменились разочарованием. Людям, находившим для себя невозможным примириться с существующим порядком, приходилось обдумывать новую тактику и искать новые силы, которые можно было бы противопоставить могуществу господствующих классов [22].

Как же отразились события и переживания той бурной эпохи на миросозерцании Писарева и на отношении его к революции?

[22] Подробнее об этом нам пришлось говорить в статье «Раскол в нигилистах», напечатанной в № 2 журнала «Литература и марксизм» за 1928 г., стр. 97 и сл.

В книге В. Кирпотина мы находим готовый ответ на этот вопрос; на проверке его нам и придется остановиться.

На протяжении тех лет, к которым относится литературная деятельность Писарева, его воззрения на революцию не отличались постоянством. Они потерпели известную эволюцию, которую Кирпотин находит возможным изобразить в виде первоначально поднимающейся, а затем падающей кривой. В первую половину 1861 г. Писарев был еще человеком весьма умеренным в политическом отношении, но вскоре для него стала выясняться невозможность мирного исхода, и в 1862 г. он начинает ориентироваться на насильственный переворот. В момент написания статьи о Шедо-Ферроти, за которую он попал в Петропавловскую крепость, революционность Писарева достигает высшего предела. В этой статье он без колебаний высказывается за революцию и призывает к ней. Попав в крепость, Писарев начинает скептически относиться к возможности массового движения. С течением времени его скепсис растет и укрепляется. Революционность Писарева падает. Разуверившись в возможности победоносной революции, он начинает возлагать все свои расчеты на преобразующую силу человеческого знания, проповедует культурничанье и тактику малых дел и постепенно отходит все дальше и дальше от революции. В 1867 г. в статье «Борьба за жизнь» он доходит до «сомнения в самой возможности морального оправдания насильственно-революционнных средств борьбы».

Таким образом в конце своей литературной деятельности Писарев пришел к политическим выводам, совпадающим с теми, каких он придерживался в самом ее начале. Такова, по мнению В. Кирпотина, эволюция взглядов Писарева на революцию. Чтобы проверить, насколько Кирпотин прав, нам придется проанализировать отдельные высказывания Писарева на интересующую нас тему.

Писарев начал свою литературную деятельность двадцатилетним юношей, не обладавшим еще сложившейся системой общественно-политических взглядов. Под влиянием воздей-

ствий, испытываемых им со стороны быстро развивавшейся в те годы общественной жизни, Писарев неоднократно менял свою точку зрения не только на второстепенные, но и на самые основные общественно-политические вопросы. Этим и об'ясняется, что в его писаниях мы встречаем много непоследовательности и даже противоречий, которые так любили отыскивать его идейные противники различных мастей. Поэтому В. Кирпотин вполне прав, когда он рассматривает взгляды Писарева в их постепенном развитии. Однако это еще не значит, что та кривая, которую он рисует, в точности соответствует действительности. Как мы постараемся доказать, взгляды Писарева на революцию испытали меньшие колебания и изменения, чем его высказывания на другие темы.

В вопросе об отношении Писарева к революции необходимо различать две стороны, два различных вопроса, между которыми Кирпотин не проводит разграничительной линии, вследствие чего и делает, по нашему убеждению, весьма существенную ошибку в своих выводах. Для того, чтобы правильно истолковать взгляды Писарева, необходимо рассмотреть отдельно, во-первых, вопрос об отношении его к революции вообще, как способу разрешения политических и социальных конфликтов, и, во-вторых, вопрос об его оценке возможности и вероятности революции в России. Не разделив эти два вопроса, один общий, другой конкретный, мы рискуем совершенно превратно истолковать мысли Писарева.

Кирпотин прав, когда он говорит, что в начале своей литературной деятельности Писарев революционером в строгом смысле этого слова не был. Это не значит, однако, что даже в это время он мирился с существующим строем русской жизни и отрицал необходимость коренных перемен в ней. Отнюдь нет. Всякое стеснение личности в ее свободном развитии было для него неприемлемо, и с этой точки зрения он, конечно, не мог относиться иначе, как отрицательно, к «темному царству» русской жизни с ее «самодурством», возведенным в верховный руководящий принцип. Однако в это время

внимание Писарева сосредоточено не на вопросах общественно-политического порядка — им он противопоставляет «общечеловеческие» проблемы, имеющие в его глазах гораздо большее значение. Поэтому он и призывает нашу критику бросить «вопросы народности и гражданской жизни» и заняться «вопросами частной нравственности и житейских отношений», затемненными и запутанными «разным старым хламом, который не мешало бы отодвинуть в сторону»[23]. Вот почему освобождение личности являлось тогда для Писарева конечной целью, дальше которой, по его мнению, «мы еще ничего не видим в процессе исторического развития»[24]. Этим заявлением Писарева вполне определяется та задача, которую он выдвигает перед русской литературой. «Литература во всех своих видоизменениях должна бить в одну точку; она должна всеми своими силами эмансипировать человеческую личность от тех разнообразных стеснений, которые налагают на нее робость собственной мысли, предрассудки касты, авторитет предания, стремление к общему идеалу и весь тот отживший хлам, который мешает живому человеку свободно дышать и развиваться во все стороны»[25].

Как мы видим из этих слов Писарева, еще в 1861 г. он был готов отгораживаться от вопросов общественной жизни. Но уже с конца того же года в его настроениях замечается значительный перелом. В. Кирпотин прав, когда начало этого перелома он находит уже во второй половине статьи Писарева «Схоластика XIX века», напечатанной в ноябрьском номере «Русского слова» за 1861 г. (первая половина этой статьи, из которой мы заимствовали приведенные выше цитаты, была помещена в № 5). Здесь мы находим знаменитый «ultimatum нашего лагеря»: «что можно разбить, то и нужно разбить; что выдержит удар, то годится; что разлетится вдребезги, то хлам; во всяком случае — бей направо

[23] Собрание сочинений, т. I, стр. 347.
[24] Там же, стр. 359.
[25] Там же, стр. 339.

и налево, от этого вреда не будет и не может быть» [26]. Здесь же Писарев выражает свое согласие с Чернышевским, осуждавшим Кавура за то, что он «сдерживал возмущение народа (боясь, чтобы оно не хватило через край) вместо того, чтобы поддерживать его и давать ему направление» [27].

Таким образом к концу 1861 г. Писарев вступил на тот путь, который через несколько месяцев привел его в казематы Петропавловской крепости. Но можем ли мы утверждать, как это делает В. Кирпотин, что в 1862 г. Писарев всецело «ориентируется на переворот» и видит в революции «единственное действительное средство для переустройства общественных отношений»? [28]. Наиболее яркое подтверждение своей точки зрения Кирпотин находит в статье Писарева — «Генрих Гейне». «Писарев,— пишет Кирпотин,— в ней осуждает своего любимейшего поэта за то, что он играет с идеей революции, за то, что он в революции любит лишь ее театральную сторону, ее шум, ее блеск, ее эффектность, за то, что он отступает от нее, когда она оборачивается своей трудной, грязной, неэстетической стороной». И далее Кирпотин приводит цитату из статьи Писарева: «Смотреть на революцию с эстетической точки зрения значит оскорблять величие народа и профанировать ту идею, во имя которой совершается переворот» [29].

Надо сказать, что, поскольку В. Кирпотин стремится доказать решительную и безоговорочную революционность Писарева в 1862 г., постольку его ссылка на статью «Генрих Гейне» крайне неудачна. В данном случае Кирпотин впал в ошибку и оказался «жертвой царской цензуры». Дело в том, что он пользовался одним из тех павленковских изданий сочинений Писарева, которые выходили у нас в 90-е и 900-е годы. Между тем при жизни Писарева наша цензура была гораздо

[26] Там же, стр. 375.
[27] Там же, стр. 384.
[28] Назв. соч., стр. 119 и 132.
[29] Там же, стр. 119.

либеральнее, чем в это время, и если бы В. Кирпотин дал себе труд заглянуть в первое издание сочинений Писарева, выходившее в 60-х годах, то он в статье «Генрих Гейне» как раз вслед за приведенной им цитатой нашел бы несколько абзацев, выброшенных из последующих изданий по настоянию цензуры. Эти же абзацы чрезвычайно важны для нас, так как из них видно, что Писарев, когда он писал «Генриха Гейне», вовсе не был таким безоговорочным революционером, каким изображает его Кирпотин. Вот что выбросила цензура из статьи Писарева:

«В жизни народов революция занимает то место, которое занимает в жизни отдельного человека вынужденное убийство[30]. Если вам придется защищать вашу жизнь, вашу честь, жизнь или честь вашей матери, сестры или жены, то может случиться, что вы убьете нападающего на вас негодяя. Впоследствии вы будете вспоминать об этом убийстве без всякого особенного смущения, потому что, рассматривая ваш поступок со всех сторон и обсуживая его строжайшим образом, вы постоянно будете получать тот результат, что убийство было неизбежно и что всякое другое поведение было бы с вашей стороны низкою трусостью и подлою изменою в отношении к тем лицам, которые имели полное право рассчитывать на вашу защиту. Но, совершенно оправдывая свой насильственный поступок, вы все-таки никогда не будете считать особенно счастливым тот день, в который вы были принуждены зарезать или застрелить человека. Вы не будете считать желательным, чтобы такие эффектные случаи повторялись в вашей жизни почаще. Печальная необходимость, в которую вы были поставлены, никогда не перестанет казаться вам очень печальною...

«То же самое можно сказать, и о насильственных переворотах, которые, кроме того, можно также сравнить с оборонительными войнами. Каждый переворот и каждая

---

[30] Разрядка здесь и ниже моя.—*Б. К.*

война, сами по себе, всегда наносят народу вред как материальный, так и нравственный. Но если война или переворот вызваны настоятельною необходимостью, то вред, наносимый ими, ничтожен в сравнении с тем вредом, который причинило бы развитие сифилитической болезни. Тот народ, который готов переносить всевозможные унижения и терять все свои человеческие права, лишь бы только не браться за оружие и не рисковать жизнью, находится при последнем издыхании. Его непременно поработят соседи или умертвят голодною смертью домашние благодетели. Но, с другой стороны, такой народ, который тешится переворотами как привычною забавою, всегда оказывается пустым, ничтожным, жалким, больным и глубоко развращенным народом...

«Чтобы судить о каком-нибудь перевороте, надо всегда сравнивать то, что было накануне борьбы, с тем, что получилось на другой день после победы. Тогда можно будет решить, законен ли данный переворот в своей исходной точке и плодотворен ли он в своих результатах. Переворот, вырванный из своей естественной связи с ближайшим прошедшим и ближайшим будущим, оказывается просто грязной свалкой, которою может восхищаться только пустоголовый батальный живописец. Относясь с почтительным сочувствием к какому-нибудь перевороту, мыслящие защитники народных интересов поступают таким образом вовсе не из любви к шумным демонстрациям и занимательным потасовкам, а только из любви к тем бедным людям, которым после переворота сделалось немного легче жить на свете. Если бы это облегчение могло быть достигнуто путем мирного преобразования, то мыслящие защитники народных интересов первые осудили бы переворот как ненужную трату физических и нравственных сил»[31].

---

[31] Сочинения Писарева, т. IV, СПБ. 1867, стр. 84—86.

Писарев не мог с большей ясностью, чем это сделано им в приведенной нами цитате, выразить свое отношение к революции. Он приемлет ее лишь тогда и постольку, когда и поскольку она является крайней необходимостью, когда всякие иные средства добиться защиты народных интересов абсолютно исключены.

Переходя к вопросу о революции в России, мы можем констатировать, что Писарев довольно рано начал разочаровываться в либерализме Александра II. Это видно из его стихотворения на открытие памятника Николаю I, написанного им в 1860 г.

Что же будет впереди,
Если царь, в котором прежде
Мы любили, как в надежде,
Наш счастливейший удел,
Сам, как будто в посмеянье,
Наше прежнее страданье
Нам напомнить захотел?—

спрашивал в этом стихотворении Писарев [32].

Однако одно дело — разочароваться в либерализме царя, а другое — считать революцию достаточно подготовленной. Писарев полагал, что всегда и везде люди, «недовольные жизнью вообще и некоторыми формами в особенности», составляют незначительное меньшинство. Масса же всегда, «по свойственной ей неприхотливости, удовлетворялась тем, что было налицо». «Только какое-нибудь материальное бедствие, в роде «труса, глада, потопа, нашествия иноплеменных», приводило массу в беспокойное движение и нарушало обычный, сонливо-безмятежный процесс ее прозябания» [33].

Тем не менее, несмотря на свою косность, забитость и несознательность, народные массы иногда восстают с оружием в руках на защиту своих интересов. Продолжительный «гнет

[32] Стихотворение это опубликовано мною в т. 28 «Красного архива» за 1928 г.

[33] Собрание сочинений, т. II, стр. 382, ст. «Базаров» (1862).

всегда ведет за собою взрыв»; «этот физический закон не изменяется даже в том случае, если гнет будет производиться с рассчитанной медленностью и если тяжести будут подкладываться самыми мелкими долями»[34].

Обращаясь к России, Писарев долгое время не видел наличности в ней тех условий, которые он считал необходимыми для взрыва народной революции. Именно в этом надо искать об'яснения тем мыслям, которые Писарев развивал в своей статье «Базаров», опубликованной в марте 1862 года. Содержание этой статьи останется совершенно непонятным для нас, если мы станем на точку зрения Кирпотина. Если Писарев в 1862 г. был убежденным революционером, то откуда же взялись те ноты общественного индиферентизма и гедонизма, которые ясно звучат в «Базарове»? Если Писарев верил в то, что день народного восстания близок, то почему же он сажает своего Базарова за микроскоп и не указывает ему дела, более соответствующего тому политическому моменту, который переживала страна? Кирпотин сознает возможность этих недоуменных вопросов и предупреждает их ссылкой на влияние Тургенева, которому будто бы поддался Писарев, когда писал «Базарова». Влиянием Тургенева Кирпотин старается об'яснить общественный индиферентизм и гедонизм этой статьи[35]. Натянутость такого об'яснения бросается в глаза. Ведь элементы гедонизма и общественного индиферентизма не новость для Писарева; их можно найти и в «Схоластике XIX века», и в «Стоячей воде», и в других статьях 1861 г., написанных Писаревым до тургеневских «Отцов и детей».

Писарев сажает Базарова за микроскоп только потому, что в данный момент не видит для него другой, более важной и серьезной деятельности, ибо все кругом «пусто, скучно, бесцветно и бессмысленно». Вспомним конец статьи Писарева о

[34] Там же, стр. 466. Ст. «Очерки из истории печати во Франции» (1862).

[35] Назв. соч., стр. 217.

Базарове: «А Базаровым все-таки плохо жить на свете, хоть они припевают и посвистывают. Нет деятельности, нет любви,— стало быть, нет и наслаждения».

И вслед за этим Писарев ставит перед Базаровым тот вопрос «Что делать?», на который Чернышевский ответил своим знаменитым романом [36]. Писарев ставит этот вопрос, но не может дать на него ответа. «Что делать?», — пишет он.— Жить, пока живется, есть сухой хлеб, когда нет ростбифу, быть с женщинами, когда нельзя любить женщину, и вообще не мечтать об апельсинных деревьях и пальмах, когда под ногами суровые сугробы и холодные тундры».

Что Писарев еще весной 1862 г. не был уверен в близости революции, видно и из его статьи «Бедная русская мысль», напечатанной в апрельской и майской книжках «Русского слова» за этот год. «Проснулся ли он (народ.— *Б. К.*) теперь, — писал Писарев в этой статье, — просыпается ли, спит ли попрежнему, — мы не знаем. Народ с нами не говорит, и мы его не понимаем. Верно только одно: если он проснется, то проснется сам по себе, по внутренней потребности; мы его не разбудим воплями и воззваниями, не разбудим любовью и ласками» [37].

Итак, еще в марте 1862 г. Писарев находил, что для Базаровых «нет деятельности», в апреле он не считал возможным определить: спит или просыпается народ, а уже в июне того же года он пишет для подпольного печатного станка статью, проникнутую верой в близость революции. Теперь он уверен, что «династия Романовых и петербургская бюрократия должны погибнуть» в ближайшее время. «То, что мертво и гнило, должно само собою свалиться в могилу. Нам

[36] По свидетельству друга и издателя Писарева Ф. Ф. Павленкова, приведенному им в его неопубликованном некрологе Писарева, роман «Что делать?» был задуман Чернышевским как ответ на вопрос, поставленный Писаревым в статье о Базарове.

[37] Соч. Писарева, дополнительный выпуск, стр. 136.

остается только дать им последний толчок и забросать грязью их смердящие трупы».

Чем же об'ясняется такой крутой поворот в настроениях Писарева?

На этот вопрос можно ответить только предположительно. Помимо мотивов чисто личного характера (разрыв с любимой женщиной, оказавшей предпочтение другому человеку), решение Писарева написать статью для подпольного станка было обусловлено тем громадным впечатлением, которое на него произвели откровенно реакционные мероприятия, принятые правительством в начале июня 1862 г. На них сам Писарев при допросе в следственной комиссии указывал как на побудительную причину, толкнувшую его на явно революционный шаг [38]. Можно предполагать, что в глазах Писарева эти правительственные мероприятия были той последней каплей гнета, которая должна вызвать неминуемый взрыв [39].

Однако период увлечения быстро прошел, и Писарев скоро убедился, что для его революционного оптимизма реальной почвы не было. Он видел, что, считая династию Романовых и возглавляемый ею политический строй обреченными на гибель, он недооценивал силы правительства и переоценивал количество его врагов. Вот почему, когда судившие его

[38] М. К. Лемке—«Политические процессы в России 1860-х годов», стр. 562.

[39] Правильность этого предположения подтверждается текстом статьи Писарева. «Посмотрите, русские люди, — писал он, — что́ делается вокруг нас, и подумайте, можем ли мы дальше терпеть насилие, прикрывающееся устарелою формою божественного права? Посмотрите, где наша литература, где народное образование, где все добрые начинания общества и молодежи... Воскресные школы закрыты, народные читальни закрыты, два журнала закрыты, тюрьмы набиты честными юношами, любящими народ и идею, Петербург поставлен на военное положение, правительство намерено действовать с нами, как с непримиримыми врагами. Оно не ошибается: примирения нет... На стороне народа стоит все, что молодо и свежо, все, что способно мыслить и действовать» (М. К. Лемке, назв. соч, стр. 547).

сенаторы показали ему статью, за которую он был арестован, он, улыбаясь, сказал им, что теперь она и ему не нравится [40].

С тех пор скептическое отношение к возможности близкой революции в России не покидало Писарева. Опыт 1863 г., с которым в революционной среде того времени связывалось столько надежд на всеобщее крестьянское восстание, должен был укрепить Писарева в его скепсисе [41].

Однако это не значит, что Писарев перестал быть революционером. Из его произведений последующего периода можно убедиться, что отношение Писарева к революции, как средству разрешения социальных и политических конфликтов, осталось таким же, каким оно было в 1862 г., когда он писал «Генриха Гейне». Мысли о революции, развитые в этой статье, Писарев повторил вновь в 1867 г. в статье «Борьба за жизнь».

На этой статье нам придется остановиться подробнее в виду того, что В. Кирпотин в ней находит низшую точку той дугообразной кривой, которую, по его мнению, описали взгляды Писарева на революцию.

«Что кровопролитие бывает иногда неизбежно и ведет за собой самые благодетельные последствия,— пишет в этой статье Писарев, — это известно каждому человеку, умеющему понимать причинную связь исторических событий». Но такое

---

[40] Об этом рассказывает со слов сенаторов мать Писарева в письме к Ф. М. Достоевскому, опубликованному мною в т. IV «Красного архива» за 1924 г., стр. 249.

[41] О разочаровании, принесенном 1863 г., подробнее нам пришлось говорить в статье «Раскол в нигилистах», напечатанной в № 2 «Литературы и марксизма» за 1928 г. Сам Писарев, имея в виду 1863 г., впоследствии писал: «Для теоретиков (так сотрудников «Современника» называли их противники из «Времени» и «Эпохи».—*Б. К.*) этот год был невыносимо тяжел. Разные совершенно нелитературные обстоятельства привлекали внимание общества к таким предметам, которые не поддавались спокойному анализу. Лирические восторги были в полном ходу» (Сочинения, т. IV, стр. 321).

кровопролитие бывает неизбежным не тогда, когда его желает устроить какой-нибудь необыкновенный человек, а только тогда, когда две большие группы людей, две нации или две сильные партии резко и решительно расходятся между собой в своих намерениях и желаниях.

«Когда этим двум противным сторонам невозможно договориться до удовлетворительного результата, когда не остается никакой возможности покончить дело соглашением или полюбовным размежеванием столкнувшихся и перепутавшихся интересов, когда нет возможности раз'яснить заблуждающейся стороне посредством спокойного научного анализа, в чем состоят ее настоящие выгоды и в чем заключается ошибочность и неосуществимость ее требований, тогда, разумеется, остается только начать драку и драться до тех пор, пока правое дело не восторжествует».

Этим определяется, по мнению Писарева, обязанность, лежащая на всех «самых умных и самых честных людях данного общества», сознательно относящихся к его потребностям. Эти люди должны всеми силами стараться «предупредить кровопролитие» и «произвести как можно спокойнее ту перемену, которой требуют обстоятельства». Но если эти люди убедятся «в невозможности мирного исхода и в неминуемости открытой борьбы, они должны из роли благоразумных советников перейти в роль воинов и полководцев». «Они становятся решительно на ту сторону, стремления которой совпадают с истинными выгодами данной нации и всего человечества, они группируют вокруг себя своих единомышленников, они организуют, дисциплинируют и воодушевляют своих будущих сподвижников и затем, смотря по обстоятельствам, выжидают нападения противников или наносят сами первый удар». Когда борьба начата, все внимание этих людей должно устремиться на то, чтобы «как можно скорее покончить кровопролитие, но, разумеется, покончить так, чтобы вопрос, породивший борьбу,

оказался действительно разрешенным[42], и чтобы условия применения не заключали в себе двухсмысленных комбинаций и уродливых компромиссов, способных, при первом удобном случае произвести новое кровопролитие».

Общее заключение Писарева относительно революции сводится к следующему: «Кровь льется совсем не для того, чтобы подвигать вперед общее дело человечества; напротив того, это общее дело подвигается вперед, несмотря[43] на кровопролития, а никак не вследствие кровопролитий; виновниками кровопролитий бывают везде и всегда не представители разума и правды, а поборники невежества, застоя и бесправия[44].

Мы видим, что в «Борьбе за жизнь» Писарев ставит вопрос о революции совершенно так же, как ставил его в «Генрихе Гейне». Он приемлет революцию и оправдывает кровопролитие лишь тогда, когда нет иного выхода. Вот почему В. Кирпотин жестоко ошибается, когда в «Борьбе за жизнь» видит доказательство того, что в 1867 г. Писарев в отношении своем к революции возвратился к той точке зрения, на который стоял в начале 1861 г., когда он еще не был революционером. В действительности взгляд Писарева на революцию в 1867 г. оставался совершенно таким же, каким он был в 1862 г., т. е. в момент наивысшей, по мнению Кирпотина, революционности Писарева. Мы видим, что та «дугообразная кривая», которой Кирпотин пытался обрисовать эволюцию взглядов Писарева, при проверке оказалась совершенно фантастичной.

Ошибается Кирпотин и тогда, когда находит, что в статье «Борьба за жизнь» Писарев выразил «сомнение в самой возможности морального оправдания насильственно-революционных средств борьбы»[45].

---

[42] Разрядка здесь и выше моя.—*Б. К.*

[43] Разрядка здесь и ниже Писарева.—*Б. К.*

[44] Сочинения Писарева, т. VI, стр. 317—319.

[45] Назв. соч., стр. 145.

Из приведенных цитат мы видели, что Писарев не отказывается от оправдания революции, но ищет его в состоянии крайней необходимости, которое одно, по его мнению, может оправдать пролитие крови и насильственные действия.

Мало этого. Писарев считает, что если возможность мирного исхода исключена, если народ и его вожди поставлены в необходимость начать борьбу, эта борьба должна быть прекращена ими не раньше, чем «правовое дело восторжествует».

Никаких «уродливых комбинаций» и «двусмысленных компромиссов» он при этом не допускает. Таким образом Писарев оправдывает не только восстание и переворот, но и самые кровавые насильственные формы, в которых переворот может вылиться, но лишь тогда, когда пролитие крови вызывается действительной необходимостью. С такой именно точки зрения Писарев оправдывал террор Великой французской революции, и не только оправдывал, но и об'яснял неизбежность при терроре невинных жертв. Жестокость восставшего народа в его глазах была следствием векового порабощения, давившего народ. «Превращенный историческими обстоятельствами в голодного волка, пролетарий не обнаружил голубиной кротости, — пишет Писарев[46]. «Не взыщите, — говорит он в другом месте, имея в виду французскую революцию, — что попадет под жернов и из чего выделается мука — этого никто не знает заранее»[47].

Итак, Писарев хорошо понимал неизбежность насилия, жестокости и террора в революции. Полагая, что методы революционной борьбы допустимы только в случаях крайней необходимости, Писарев энергично высказывался против всяких преждевременных и недостаточно подготовленных выступлений. Одной честности и смелости протеста для него было мало для оправдания его; он находил, что «этих качеств слишком

[46] Сочинения, т. III, стр. 130. Ст. «Исторические эскизы» (1869).

[47] Там же, стр. 191.

недостаточно для того, чтобы доставить протесту хотя малейшие шансы успеха». Протест преждевременный и не имеющий достаточно шансов на успех, приносит обществу больше вреда, чем пользы. «Чтобы быть успешным, — писал Писарев в статье «Образованная толпа» (1867), — протест должен быть глубоко обдуман и приноровлен самым искусным образом к существующим обстоятельствам места и времени. Протестующая личность должна соединять в себе голубиную кротость с змеиной мудростью»[48].

Другими словами,— Писарев требует от революционера выдержанности, обдуманности всех действий, тщательного учета своих сил и возможностей и настороженной конспиративности[49].

В каких же формах мыслит Писарев революцию? Каковы, в его представлении, главные движущие силы ее?

Мы видели уже, что еще в 1862 г. Писарев скептически относится к революционному творчеству народных масс, отмечая их косность и забитость. Опыт 1863 года способствовал тому, что скептическое отношение Писарева к народу усилилось. Противопоставление темного и пассивного большинства сознательному и активному меньшинству становится одной из любимейших идей Писарева, которую он неоднократно повторяет в своих статьях.

В «Исторических эскизах» (1863) он отмечает минуты, когда привычное для большинства недоверие к будущему сменяется «страстным взрывом надежды». Однако обычно надежда не осуществляется, потому что для осуществления ее необходим не минутный взрыв, а долговременная, на-

---

[48] Сочинения, т. VI, стр. 276.

[49] По поводу только что приведенных нами слов Писарева Б. Кирпотин пишет: «Писарев, обобщая свой малый и неполный опыт революционной борьбы, стал рекомендовать мыслящему меньшинству соединение «змеиной мудрости с голубиной кротостью» (назв. соч., стр. 142). Вряд ли нужно говорить, насколько такое толкование слов Писарева далеко от их истинного смысла!

пряженная и строго последовательная деятельность, на которую масса неспособна. Вот почему за минутой надежды всегда следует горькое разочарование, а за разочарованием — прежнее апатическое недоверие. Иначе и быть не может, ибо «до сих пор еще не было на свете такого народа, в котором большинство было бы способно к сознательной коллективной деятельности»[50]. При этом Писарев добавляет, что и в те минуты, которые он характеризует «взрывами надежды», народ действует не сознательно и планомерно, а по вдохновению. Порывы же этого вдохновения всегда бывали довольно разрушительны и часто попадали туда, куда им совсем не резон был попадать[51].

Ту же по существу мысль Писарев повторяет в статье «Мыслящий пролетариат» (1865), где он говорит, что минуты пробуждения народных масс случаются редко и проходят быстро, так что их надо ловить на лету и ими надо пользоваться как можно полнее. «Я говорю о тех минутах,—поясняет Писарев,— когда массы, поняв или, по крайней мере, полюбив какую-нибудь идею, воодушевляются ею до самозабвения и за нее бывают готовы итти в огонь и в воду; эти минуты редки, потому что массы вообще понимают туго и самыми ясными идеями проникаются чрезвычайно медленно; эти минуты коротки, потому что энтузиазм вообще испаряется скоро; ...только в эти минуты массы способны сделать что-нибудь умное и хорошее; поэтому такими минутами надо пользоваться»[52].

В «Очерках из истории европейских народов» (1867) Писарев рассказывает, между прочим, о восстании в XIII веке населения Милана, во время которого был убит ставленник капиталистов правитель Гоццадини, отяготивший народ чрезмерными налогами. «Народ поступил здесь со своей обыкновенной запальчивостью и недальновидностью,— пишет

[50] Сочинения, т. III, стр. 153.
[51] Там же, стр. 198.
[52] Сочинения, дополнительный выпуск, стр. 214—215.

Писарев.— Выливши всю свою ярость на одну, почти невинную личность, работавшую по чужому заказу, народ успокоился и почислил свое дело благополучно законченным, а между тем капиталисты, оправившиеся от своего испуга, потихоньку восстановили под разными уважительными предлогами почти всю финансовую систему убитого Гоццадини». Этот случай, по мнению Писарева, типичен: народ «обыкновенно увлекается порывами страсти и очень редко подчиняется в своих действиях голосу благоразумного расчета»[53].

Итак, действия масс в моменты революционных взрывов обычно отличаются нерасчетливостью и опрометчивостью и потому редко приводят к желанному результату. Этим самым определяется особая роль, которая в эпохи переворотов должна принадлежать сознательному меньшинству.

Сознательное меньшинство не в силах поднять на восстание народные массы. «Пробуждение масс,— говорит Писарев,— всегда производится только каким-нибудь решительным поворотом в течении общественной и экономической жизни, а не громкими и гуманными кликами старших братьев, подвизающихся на пользу младших в литературе и на различных кафедрах»[54]. «Литература, — говорит Писарев в другом месте,— ничего не может сделать ни для охлаждения, ни для разогревания народного чувства и энтузиазма, — тут действуют только исторические обстоятельства». Но если чувство и энтузиазм приведут к какому-нибудь результату, т. е. если восстание масс увенчается успехом, «то упрочить этот результат могут только люди, умеющие мыслить»[55].

Неспособное вызвать народ на восстание сознательное меньшинство именно потому, что оно лучше, чем масса, разбирается в обстоятельствах и учитывает соотношение сил, в моменты революционных потрясений может сыграть громадную роль. Оно может направить народное негодование по правиль-

---

[53] Сочинения, т. VI, стр. 205 и 71.

[54] Сочинения, т. II, стр. 605. Ст. «Зарождение культуры» (1863).

[55] Там же, т. III, стр. 286. Ст. «Цветы невинного юмора» (1864).

ному пути, внести организованность в действия народа, руководить его выступлениями и принять меры, необходимые для упрочения результатов восстания.

В «исторических эскизах» Писарев указывает на то, что в периоды спокойного течения общественной жизни, когда народ безмолвно и терпеливо несет на своих плечах привычный для него гнет, «энергическое и беспокойное меньшинство» не имеет никакого влияния на массу своих соотечественников. Иное дело — моменты пробуждения народного негодования. «Когда вековая апатия большинства сменяется минутным пробуждением лихорадочной энергии и исступленной надежды, тогда люди меньшинства тотчас выдвигаются вперед на всех ступенях общественной лестницы; на несколько недель или на несколько дней они становятся оракулами и идолами толпы»[56].

Эту же самую мысль Писарев повторил через год в статье «Мыслящий пролетариат», написанной по поводу «Что делать?» Чернышевского. «В обыкновенное время,— читаем мы в этой статье, — когда господствует невозмутимая рутина, когда тянутся скучные и томительные длинные исторические антракты, силам Рахметова нет приложений». Но бывают минуты, когда люди, подобные Рахметову, необходимы и незаменимы. Надо ли пояснять, что Писарев имеет при этом в виду моменты революционных взрывов? «Те Рахметовы,—пишет он,— которым удается видеть на своем веку такую минуту, развертывают при этом всю сумму своих колоссальных сил: они несут вперед знамя своей эпохи, и уже, конечно, никто не может поднять это знамя так высоко и носить его так долго и так мужественно, так смело и так неутомимо, как те люди, для которых девиз этого знамени давно заменил собою родных и друзей, и все личные привязанности, и все личные радости человеческой жизни. В эти минуты Рахметовы выпрямляются во весь рост, и этот колоссальный рост как

[56] Сочинения, т. III, стр. 153—154.

раз соответствует величию событий; если бы в эти минуты могли выступить из толпы десятки новых Рахметовых, то все они нашли бы себе работу по силам; но их вообще мало, и, по недостатку в таких людях, все великие минуты в истории человечества до сих пор обманывали общие ожидания, приводили за собою горькое разочарование и сменялись вековою апатиею»[57].

Роль сознательного меньшинства в революции обрисована Писаревым с особой ясностью в статье «Борьба за жизнь» (1867), цитаты из которой мы приводили выше. В этой статье Писарев указывает, что «необыкновенные люди» — так из-за цензурных соображений Писареву приходится называть революционеров — в моменты народных волнений играют роль полководцев. Они возглавляют восставших, группируют их вокруг себя, организуют, дисциплинируют, воодушевляют их и руководят их действиями[58].

Таким образом активную, руководящую роль в перевороте Писарев отводит на долю сознательного меньшинства. Другими словами, в оценке движущих сил революции Писарев приближается к якобинской точке зрения[59]. Но это не значит, что он был сторонником заговорщической тактики. Как ни мало ценил Писарев сознательность и активность масс, он хорошо понимал, что действия революционеров могут быть успешны лишь при том условии, что они опираются на массы. Вне движения масс Писарев революции не мыслил. Всякие попытки меньшинства произвести переворот исклю-

---

[57] Соч. Писарева, дополнит. вып., стр. 214–215.

[58] Сочинения, т. VI, стр. 318.

[59] В одном месте своей работы о Писареве В. Кирпотин высказывает правильную, по нашему мнению, мысль: «Писарев был якобинцем в русских условиях» (назв. соч., стр. 184). Однако эта мысль не получила у Кирпотина достаточного обоснования и развития, очевидно, потому, что она находится в непримиримом противоречии с основным утверждением Кирпотина об отходе Писарева после 1862 г. от революции.

чительно своими силами он считал заранее обреченными на неудачу.

Вместе с этим он хорошо сознавал, что привести массы в движение искусственным путем невозможно. Народ восстает лишь тогда, когда чаша его терпения переполняется. Но в силу своей забитости и несознательности массы привыкли терпеливо переносить гнет, и потому минуты пробуждения масс так редки.

Теперь, когда мы ознакомились с теми формами, в которых представлялась Писареву революция, и с теми условиями, которые, по его мнению, необходимы для ее успешного исхода, мы можем поставить вопрос о том, поскольку и в чем именно сказалось в произведениях Писарева после опыта 1863 г. разочарование в революционных методах борьбы. Вопреки мнению В. Кирпотина, мы полагаем, что говорить об отходе Писарева от революции нет оснований. Мы уже отчасти имели случай убедиться, что мнение Кирпотина в значительной степени основано на недоразумении и является следствием того, что ему остался неизвестным первоначальный текст статьи «Генрих Гейне», являющейся ярким доказательством того, что отношение Писарева к революции в 1862 г. было в основных чертах таким же, как в 1867 г. Но этого мало. В статьях Писарева, относящихся ко времени заключения его в Петропавловской крепости, можно найти доказательства того, что Писарев не только не разочаровался в революции, но даже питал надежду на то, что Россия приближается к тому моменту, когда она будет охвачена восстанием.

В этом отношении чрезвычайный интерес представляет статья Писарева «Мыслящий пролетариат», впервые опубликованная в № 10 «Русского слова» за 1865 г.[60]. В конце этой статьи Писарев говорит о том, что, когда Тургенев писал «Накануне», он «не видал в нашей жизни ни одного

[60] Эта статья была опубликована под заглавием «Новый тип».

живого явления, соответствующего тем идеям, из которых построена фигура Инсарова»; этим и об'ясняется, что образ героя тургеневского романа «остался какой-то бледною выдумкою». В другом положении находился Чернышевский, когда он работал над «Что делать?». Чернышевский видел «много таких явлений, которые очень вразумительно говорят о существовании нового типа и о деятельности особенных людей, подобных Рахметову». «А если эти явления действительно существуют, — продолжает Писарев, — то, может быть, светлое будущее совсем не так неизмеримо далеко от нас, как мы привыкли думать. Где являются Рахметовы, там они разливают вокруг себя светлые идеи и пробуждают живые надежды» [61]. Что, говоря «о светлом будущем», Писарев имеет в виду революцию, ясно из предшествующего содержания его статьи, где он «обыкновенному времени», когда Рахметовы не находят себе дела, соответствующего их силам, противопоставляет короткие минуты пробуждения народного энтузиазма, во время которых Рахметовы становятся вождями.

Итак, в появлении в России людей типа Рахметова Писарев усмотрел залог близости революции. И это вполне понятно: мы уже знаем, что, по его мнению, только Рахметовы могут придать народному движению сознательность и планомерность, гарантирующие успешный его исход.

Можно ли после этого говорить о разочарованности Писарева в революции в годы его тюремного заключения? Нам кажется, что ответ на этот вопрос ясен уже из вышеизложенного. Если в произведениях Писарева этой поры и сказалось некоторое разочарование, то оно относилось не к революции вообще и не к возможности ее победоносного исхода, а исключительно к революционной активности народных масс. Недоверие к этой активности, с одной стороны, привело Писарева к некоторым выводам, приближавшимся к

[61] Сочинения, дополнит. вып., стр. 218.

якобинству (нам уже известны эти выводы), а с другой — обусловило весь характер литературной деятельности Писарева и ее направление.

Если мы примем во внимание, что Писарев оправдывал революцию только как крайнюю необходимость и что необходимым условием ее успешности он считал наличность в моменты народных волнений сознательного меньшинства, способного внести в эти волнения организацию и дисциплину, нам станет совершенно ясным, почему Писарев придавал такое громадное значение выработке и сплочению этого сознательного меньшинства. Для того, чтобы революция победила, необходимо, чтобы Рахметовых было много. Вот почему первая и основная задача нашей литературы — способствовать накоплению таких людей. Литература должна заботиться не о просвещении народа, а о распространении знаний в образованных классах, ибо из них в первую очередь выйдут те люди, которых Писарев называл «мыслящими реалистами».

Распространение положительных знаний имело в глазах Писарева громадное значение не только потому, что оно способствовало накоплению «мыслящих реалистов», способных возглавить народное возмущение, если оно вспыхнет, но и потому, что в распространении знаний Писарев видел возможную гарантию от лишнего и не вызывающегося реальной необходимостью кровопролития. Чем более сознательно будет население, тем способнее оно будет правильно оценивать свои интересы. Чем правильнее оно будет оценивать свои интересы, тем скорее оно поймет необходимость преобразования общественного строя в интересах трудящихся масс, тем меньше будет вероятность кровавого исхода. Писарев не отрекался от революции, но оправдывал ее только как последнее средство, к которому можно прибегнуть лишь при отсутствии других. Для Писарева, как и для Герцена, «топор» был «ultima ratio притесненных», обращение к которому оправдывается лишь тогда, когда не остается ни одной разумной надежды на развязку без топора.

Такое отношение к революции логически вытекало из основных взглядов Писарева на развитие общественной жизни. Писарев совершенно не понимал значения борьбы классов; в ней он видел извращение нормального хода вещей. Одним из основных законов человеческой природы для него была идея общечеловеческой солидарности. Однако он видел, что на практике этот закон «ежеминутно нарушается нашим неведением» и «своим нарушением порождает все хронические страдания нашей породы». Между тем он был убежден, что интересы индивида не могут не совпадать с интересами общества. «Чем успешнее развивается общество, тем приятнее живется каждому из его членов... Когда отдельная личность вполне расчетливо пользуется своими естественными способностями, тогда она неизбежно, сама того не сознавая, увеличивает сумму общечеловеческого благосостояния». Дружеские отношения между людьми несравненно выгоднее для них, чем враждебные. Вот почему «расчетливый эгоизм совершенно совпадает с результатами самого сознательного человеколюбия» [62]. Чем сильнее становится эгоизм разумного человека, тем сильнее делается его любовь к человечеству [63]. Борьба против невежества — необходимое условие торжества общечеловеческой солидарности. «Есть в человечестве,— говорит Писарев, — только одно зло — невежество; против этого зла есть только одно лекарство — наука; но это лекарство надо принимать не гомеопатическими дозами, а ведрами и сороковыми бочками» [64]. Идеи, которым принадлежит будущее, «могут и должны торжествовать силою своей собственной разумности и внутренней убедительности» [65]. Но для торжества их необходимо повышение культурного уровня общества. Вот почему Писарев придавал такое значение распространению знаний. Вот почему он советует Щедрину бро-

[62] Сочинения, т. IV, стр. 64—65.
[63] То же, дополнит. вып., стр. 185.
[64] Там же, т. IV, стр. 128.
[65] Там же, т. VI, стр. 319.

сить «невинное хихиканье» и заняться популяризированием идей естествознания и антропологии [66]. Вот почему он признается в «глубочайшем уважении и пламенной любви к распластанной лягушке». «Тут-то именно, в самой лягушке-то, и заключается спасенение и обновление русского народа» [67].

Распространение реальных знаний было в глазах Писарева необходимым условием обновления,— каким бы путем оно ни пришло: последовательным ли рядом мирных реформ или в огне и буре революции.

(*Продолжение в следующей книге*)

[66] Там же, т. III, стр. 274.
[67] Там же, т. III, стр. 305.

Ф. П. Шиллер

ДУХОВНО-ИСТОРИЧЕСКАЯ ШКОЛА В НЕМЕЦКОМ ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

В обзоре состояния современного литературоведения в Германии[1] мы уже указали на господствующее положение, занимаемое сейчас «духовно-исторической» школой. Под этим именем известно литературоведческое направление, всецело опирающееся на современную идеалистическую философию, старающееся даже слить с ней науку о литературе и получившее поэтому также и название «философского» литературоведения. Основные черты, отличающие это течение от историко-филологической школы с перевесом биографических и филологических элементов и от школы формально-эстетической с заострением формальных сторон художественного творчества — состоят в перенесении центра тяжести при исследовании литературного произведения на содержание его, на идейный его комплекс, на мировоззрение писателя и его зависимость от идейной эпохи, на синтез культурного целого, являющегося в свою очередь результатом саморазвития единого имманентного духа. Вышеназванные три главные литературоведческие направления имеют корни в буржуазной идеологии и проявляются то слабее, то сильнее в различные эпохи, как выражения той или иной ступени развития буржуазного общества. В задачу настоящей статьи входит преимущественно исследование социологических основ, социальной детерминированности всех

[1] «Современное литературоведение в Германии. Обзор литературы за последние два десятилетия». («Литература и марксизм», книга первая, 1928 г., стр. 151—174).

этих ступеней проявления определенных идей, вызвавших в области литературоведения тенденции и методологические устремления, характеризующие духовно-историческую трактовку литературного развития. В силу основного принципа указанного метода, а именно — что литература в своем развитии определяется философией, т. е. господствующим мировоззрением эпохи, наше исследование будет посвящено главным образом выявлению классовой сущности этих господствующих «идей эпохи» и их взаимоотношений с методологическими требованиями, выдвинутыми духовно-историческим направлением, начиная с первого его проявления в немецком литературоведении и до настоящего времени.

Если оставить в стороне эпоху немецкого просвещения [2], то первым представителем духовно-исторического понимания литературного развития в немецком литературоведении нужно считать И. Г. Гердера. В конце XVIII века социально-экономический строй Германии переживал глубокие внутренние изменения. Сохраняя в общем свой прежний внешний облик — экономический базис просвещенной монархии, мануфактура срасталась все более органически со всем народным хозяйством, делая его интенсивнее и сложнее; эти изменения в свою очередь пред'явили новые требования к интеллекту и воле руководителей нового хозяйственного уклада, фактически освобождающегося от оков меркантилистического государства. Эти коренные изменения в экономической структуре общества должны были вызвать и коренные изменения в идеологии. Если Лессинг и его эпоха просвещения оптимистически верили во всемогущую силу разума, то бурные стремления передового отряда интеллигенции средних слоев бюргерства, боровшегося за свободу индивида, за разрушение сословного государства и связанных с ним идеологических надстроек, выразились в ли-

[2] О немецком литературоведении до Гердера см. книгу S. von Lempicki—«Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft bis zum Ende des XVIII Jahrhunderts», Göttingen, 1920, S. 468.

тературоведении, в замене критического метода Лессинга генетическим Гердера, рассматривавшего литературное творчество всех народов в тесной зависимости от их особенностей и языка. По этому методу поколения «бури и натиска» литература поднималась как живой организм, подчиняющийся всем законам развития, становлению, росту и смерти. Поэзия вырастает на определенной почве и может развиваться лишь при определенных условиях. Молодой Гердер предвосхитил многие мысли, развитые затем представителями буржуазно-революционной идеологии и вновь воспринятые современной духовно-исторической школой. «Вчувствовавшись» в отдаленные времена и в «дух» народов, Гердер оформил свои психологические излияния в яркие картины культуры и обширные исторические концепции с лейтмотивом «развитие». «Вчувствовавшись» в язык, он создал свою грандиозную генетическую теорию о возрастных ступенях человеческой культуры, ее детского лепета, юношеских стремлений и старческого отцветания. Эта «философия», сводящая все развитие к органическому росту и отживанию, носящая в себе, в каждой исторической эпохе, свои понятия права и морали, отвергла идеализацию первобытного состояния Руссо, равно как и превосходство гордого разума эпохи просвещения над темным средневековьем. Но этот метод выдвинул другой вопрос: если все развитие подвержено участи всякого живого организма, т. е. кончается смертью, то в таком случае и литература, напр., должна умереть; другими словами — ее развитие лишено смысла. И молодой Гердер, смелый революционер мысли, опять-таки предвосхитил мысль, ставшую основным рычагом понимания литературного процесса духовно-исторической школой: существует гений, который не подчиняется этим законам развития организма; в гении заключены источники творчества, преодолевающие железный поток жизни. Правда, этот экстатически-понимаемый, вечно-молодой гений — творец Гердера — существенно отличается от «сильной личности» Гундольфа и

др., и этим же отличается революционный в то время метод Гердера от современных реакционных по существу исследователей литературы.

Генетический метод раннего Гердера должен был скоро уступить место методу культурно-эволюционному. Слабые еще капиталистические элементы в Германии не могли предоставить требуемой почвы для развития идей «бури и натиска». Некоторые из последователей их погибали (напр., Ленц и Бюргер); другие, среди них и Гердер, меняли вехи и переносили свои стремления из мира действительности в мир идей. Понятие о «гении», прерывающем поток закономерного развития, постепенно уступает место церковному понятию бога. Революционер-реалист превратился в эволюционера-идеалиста. Названное выше противоречие (о бессмысленности развития литературы) разрешается теперь верой в вечно действующую эволюцию; культурно-историческое развитие переносится из области естественно-органического в сферу духа: иррационально-органический элемент в мировоззрении Гердера исчезает, историческое развитие направляется теперь уже по разумному божественному плану, и лишь производное, детали — как особенности народов, их литературы и культуры, об'ясняются географической и физической средой. Эти две стороны в мировоззрении Гердера встречаются и в дальнейшем развитии немецкой литературоведческой мысли. Каждый раз, когда буржуазия проходит новый этап в своем революционном наступлении на идеологию феодализма, — и в литературоведении выдвигаются аналогичные требования духовно-исторической концепции молодого Гердера; и каждый раз также, когда она идет на компромисс, выставляются эволюционные мысли старого Гердера, ярче всего выраженные в культурно-исторической школе.

Немецкий классицизм со своим спокойным созерцанием окружающего и романтизм со своим бегством из мира действительности в мир нереального не могли содействовать движению литературоведения вперед в буржуазно-революцион-

ном смысле этого слова. Лишь отдельные представители романтизма, выставившие в своей программе, особенно в начале движения, не мало бюргерских требований, как, напр., Фр. Шлегель, приблизились в своем понимании литературы как «совокупности всей интеллектуальной жизни нации» к точке зрения духовно-исторической школы. Иное дело, когда бюргерство в 30-х и 40-х гг. сильно возросло и перешло в наступление на всех фронтах на феодальную идеологию: в истории, философии, религии и т. д. Значение работ в этих областях Бруно Бауэра, Штрауса, Фейербаха, но прежде всего философии Гегеля в ее совокупности — общеизвестно. Нас здесь интересует литературоведческий метод революционной буржуазии, самым ярким представителем которого является Г. Г. Гервинус. Он в более непосредственном смысле, чем Гердер, может быть назван основателем немецкого буржуазного литературоведения, в частности духовно-исторического его направления. Гервинус прежде всего резко выступает против романтической школы, рассматривающей литературу как абсолютное явление, и против «поэтических и мифологических глупостей, при помощи которых романтизм разрушал всякий здравый смысл». Гервинус понимает литературу не как самостоятельное явление, а как часть общественно-политической и культурно-умственной жизни нации; она подчиняется всем законам эпохи, является «орудием тенденции» эпохи. Он не отрицает, что написал свою известную 4-томную «Новую историю национальной литературы германцев» (1835—1842) в духе тенденции своего класса, либеральной буржуазии 30-х и 40-х гг.; он также не скрывает, что как литературовед он примыкает к мировоззрению, властителем которого был Гегель. Как идеолог революционного тогда еще немецкого бюргерства, Гервинус направил свой метод в первую очередь на выявление узловых пунктов «времен расцвета» в немецкой литературе, каковых он насчитывает три: эпоху XI—XII веков, эпоху реформации и классицизм, т. е. периоды, когда революционно-

бюргерские элементы в немецкой литературе проявлялись сильнее всего. Все остальные эпохи — лишь паузы, переходы или подготовки. Эта схема немецкого литературного развития, оставшаяся господствующей и по сей день, направлена на героизацию и апологию классицизма, как разрешения всякой литературы. Гервинус — весьма последовательный радикальный бюргер. Этим и об'ясняется его резкая критика Гёте, которому он не мог простить его ухода из действительности в мир идей, в то время когда Германия боролась за свою национальную независимость. Но Гервинус прежде всего — буржуа, у которого на первом месте стоят утилитаризм и практицизм. Поэтому, он считал, что после эпохи классицизма, этого литературного апогея его класса, никакая литература невозможна; и если поэзия раньше служила задачам гармонического воспитания человека, то теперь она должна уступить место политическому воспитанию общества в духе государственности Гегеля.

Мы остановились на Гервинусе немного подробнее потому, что он характерен для второй стадии развития духовно-исторического направления, именно — в период, когда бюргерство проявляло максимум революционной деятельности, сложив основы своего мировоззрения. Нам кажется неслучайным, что назревающая, но еще недостаточно окрепшая мощь бюргерства эпохи «бури и натиска» развивала литературоведческую мысль в сторону синтеза культурных и идейных сил, создав в генетическом методе Гердера первые элементы духовно-исторической школы, а теперь, в 40-х гг., в самый расцвет бюргерской идеологии, опять-таки выдвигает этот же синтез, хотя уже на более высоком базисе, который выражается в методе Гервинуса как всестороннее освещение эпохи, ее культурного состояния, и литературы как части всей совокупности идей эпохи. Но твердая, уверенная в своих силах, буржуазия 40-х гг. не нуждалась в самопроизвольном сильном и экстатическом гении, прерывающем органическую цепь развития, как двигателе литературы: у Гер-

винуса носителями развития являются сильные личности, но они не создаются божественной силой и не действуют самопроизвольно, а обусловливаются исторически требованиями времени. Этот «двигатель» по Гервинусу лишь наиболее яркий выразитель, носитель идей эпохи; его биография имеет значение лишь как биография эпохи. Идеал такого «двигателя» — сильная, цельная и мужественная личность, путь развития которой ведет непосредственно к национальной мысли. «Дух» своей эпохи Гервинус видел в эмансипации бюргерства, и поэтому он и ищет своих героев в предвестниках национально-бюргерской освободительной борьбы в немецкой литературе, как, напр., в Гуттене, Лютере, Лессинге, и Г. Форстере; последнего он прямо называет «самым классическим писателем нашего языка».

Духовно-исторический (иногда его называют и политическим) метод Гервинуса весьма односторонен; он недооценивал, или вернее совершенно игнорировал проблемы художественной формы. «Эстетической критики,—пишет он,—историк литературы не должен совершенно касаться». Его антиподом в этом отношении является ранний представитель формально-эстетического метода, К. А. Коберштейн. Другой существенный недостаток Гервинуса — это его специфически-буржуазный практицизм, следствием которого является его узкий исторический кругозор, выразившийся в данном случае в его утверждении, что классицизмом кончается всякая литература. «Я написал это произведение, историю немецкой литературы с самого начала с намерением показать немцам, — пишет он, — что запас подлинных лавров, которые им суждено было пожинать в области поэзии, уже весь истощился». Эта одностронне-практическая точки зрения Гервинуса в начале 40-х годов была преодолена молодой воинствующей школой младогегельянцев, сделавших из учения своего учителя логические революционные выводы. Этой радикальной интеллигенции казалось странным, что литература не может иметь будущего. И оптимистически-революционное мировоззрение

младогегельянцев, получившее свое наиболее яркое выражение в «Гальских (немецких) ежегодниках» (1838—1843), выдвинуло лозунг: поэзию не нужно превращать, по рецепту Гервинуса, в политику, а ее нужно сделать политической. В одной статье в «Ежегодниках» о Гервинусе автор хотя и называет его «первым великим историком нашей национальной литературы», но резко ополчается против его «пессимизма». Он пишет: «Как бы прав он ни был по отношению к новейшей литературе, все-таки он не должен был лишать ее всякого будущего. Литературе нужно было раньше осмотреться, она искала нового выхода, ошибалась, сбивалась с пути и все-таки находит сейчас настоящую дорогу. Поэзия не может ждать, пока ее захочет оживить политика, она должна сама начать борьбу, и если назвать хотя бы одно имя, то она уже нашла блестящего своего представителя в Гервеге». Младогегельянское литературоведение, так же как и Гервинус, прославляет эпохи: реформации, просвещения, Великой французской революции и классицизма; оно также отрицает какое-либо значение за «темными» эпохами: средневековьем, мистицизмом XVII в. и романтизмом. Весьма критически относились «Ежегодники» и к поверхностно-журналистическим литературоведам «Молодой Германии» Лаубе, Мундту и Л. Вилю. Основной принцип литературоведческого метода младогегельянцев формулирован следующим образом: «внутренняя связь отдельных эпох должна быть выяснена путем точного изучения источников, и вся область литературы должна быть обозреваема с общих точек зрения»[3]. — На первое место выдвигается, как и у Гервинуса, познание исторической связи в литературе, а наивысшим идеалом является гармоническое сочетание политики с поэзией, лозунгов дня с эстетическими требованиями эпохи, поэзии с действительностью. Младогегельянцы также смотрели на классицизм как на за-

[3] Dr. Ellse von Eck—«Die Literaturkritik in den hallischen und deutschen Jahrbüchern (1838—1842). Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft». Berlin, 1926, S. 112.

вершение и идеал литературы — но лишь как на завершение в области художественной **формы**, а не всей литературы в целом; в творческой силе Гёте и Шиллера они усматривают базис для развития новой литературы, которая, путем «врастания в государство», освободится от основного недостатка классицизма — чистого суб'ективизма, выраженного в абстрактном гармоническом человеке. Младогегельянцы старались **приспособить** классическую форму к новому содержанию — изображению кипучего мира борьбы за раскрепощение индивида и разрушение феодально-бюрократических порядков. «Свободное» государство создаст и свободного поэта, оформляющего в своем искусстве реальную действительность. Влияние «Ежегодников» было весьма значительным и в области литературоведения, и молодые тогда **Гайм** и **Гетнер**, напр., воспитывались на них.

Литературоведение младогегельянцев есть наивысшее достижение немецкой революционно-буржуазной идеологии, в частности классической философии; оно является апогеем развития духовно-исторического направления в его восходящей, революционной линии. Но **Гейне** мог уже в 30-х годах заявить, что немецкая философская революция закончилась с Гегелем. Буржуазия после крушения революции 1848 г. и примирения с реакцией вследствие страха перед рабочим классом отказалась от дальнейшего агрессивного наступления на фронте идеологии и перешла на поле практики, барыша и прибыли. Завоевания техницизма и индустриализма освободили ее затем совершенно от этого наступления и создали вульгарный материализм и настроения эпикурейских наслаждений. «Немедленно после революции 1848 г. «интеллигентная» Германия распрощалась с теорией, взявшись за практическую деятельность». И «по мере того как спекуляция, покидая кабинеты философов, воздвигала себе новый храм на бирже, интеллигентная Германия забывала великий теоретический интерес...; что же касается исторических наук, до философии включительно, то здесь, вместе с классической философией,

совсем исчез старый дух ни перед чем не останавливающегося теоретического исследования». Так характеризует этот переход Фр. Энгельс в «Л. Фейербахе». Эмпирический метод естественных наук был перенесен и на науки гуманитарные, и во второй половине XIX века «чистый» позитивизм выразился в литературоведении в историко-филологической школе Шерера — Шмидта. Эта школа, следуя общим принципам позитивизма Конта, Тэна, Бокля и др., старалась свести литературоведческое исследование к точным методам естественных наук путем наблюдений, установления закономерностей, взаимоотношений, аналогий явлений, исследуя в первую очередь биографию писателя, влияние среды, связи его с другими членами общества и т. д. Это направление, погрязшее в филологических и биографических деталях, состояло в противоположном по отношению к духовно-историческому, синтетическому направлению, методологическом лагере. И новый толчок это второе направление получило лишь к концу столетия в работах представителей периода «переоценки ценностей» — философов, психолого-скептиков буржуазной культуры — Ницше и Дильтея. Без них невозможно понять социологические основы и развитие современной духовно-исторической школы.

В марксистской критике получили распространение две противоположные точки зрения по отношению к Ницше. Одна видит в нем только олицетворение эпохи финансового капитала и растущего германского империализма; другая, напротив, склонна признавать за ним революционное значение не менее великое, чем за Марксом. Обе эти оценки страдают крайней односторонностью; и так как, по крайней мере, одно современное направление внутри духовно-исторической школы немыслимо без Ницше, то нам придется остановиться на нем немного подробнее. Творчество Ницше прежде всего связано с бунтом против механизации жизни в эпоху высокого развития капиталистической техники. Как художник-аристократ с головы до ног — при чем «аристократ» здесь не

означает сословную категорию — он в ранний период своего творчества выступил против милитаризма и техницизма, видя в господстве грубо-материального над «духом» разрушение созданной культуры. В этом призыве отражаются мысли Маркса, что капитализм в своем победоносном шествии не останавливается перед разрушением веками созданных культурных ценностей. От науки этого капитализма — эмпиризма и позитивизма — Ницше призывал к науке о духе, понимая ее как постоянно обновляющуюся индивидуалистическую жизнь, выплывающую из подсознательного и никогда не стремящуюся к сознательным действиям, как поток становления. Оба — Ницше и Маркс — находились под влиянием Гегеля и Фейербаха. Но в то же время как Маркс, преодолев и того и другого, взял у них то ценное, что пригодилось ему для оформления материалистического миропонимания пролетариата, ранний Ницше не понял революционной сущности диалектики и соединил атеизм Фейербаха с индивидуалистической эстетикой, музыку и трагедию Шопенгауэра и «артистическое» мировоззрение Р. Вагнера, и все это превратил в мировоззрение интеллектуально-художественной аристократии духа, в титаническое самочувствие и презирающую массу индивидуалистическую философию. И если Маркс разоблачил мораль, религию и другие идеологические надстройки как экономические выражения того или иного общественного класса, то Ницше старался разоблачить их как «покрывало» для «низменных» инстинктов слабых масс в их ненависти к самодержавному интеллектуальному аристократу. Как мы видим, не может быть и речи о сравнении «революционного» Ницше с Марксом. Он противопоставил «дух» экономике и массам и выражал — в своем раннем творчестве — протест определенных слоев буржуазной интеллигенции против «торгашеского» духа второй половины XIX века.

В противовес позитивизму ранний Ницше выдвинул культурно-психологическую и культурно-революционную теорию. Наивысшее достижение исторического развития он видел в

эллинизме, особенно в греческой трагедии. Дальше он развивает, поверхностно пользуясь диалектическим методом Гегеля, мысль о том, как в мифе представлен бог в человеке, и рассматривает трагического человека как совокупность греческой человечности; указывает, как эта трагедия через развитие заложенной в ней индивидуальности превращается в буржуазную драму и как художественная культура становится сословной, демократической в греческой обстановке, делается рационалистической. Из этих двух противоречий создается затем синтез в христианской мистике севера путем включения в них «неиспорченных» массовой культурой народов севера. Задача современной культуры, по замыслу Ницше, состоит в том, чтобы возродить чувственность и музыкальность северных народов и при помощи эллинизма создать новую трагическую культуру. Под этим углом зрения он оценивал творчество Вагнера, как начало этой новой культуры. Как мы видим, Ницше принимает за основу полярность всех первичных явлений, развертывающихся в противоречиях. Но эта широко задуманная история духа является для него лишь апофеозом принципиального и ярко артистического аристократизма. Ибо над массами господствует экономика, «низкие» потребности, психология массового инстинкта и потребность в подчинении; а «дух» составляет исключение по своей сущности и предполагает массы как материал. Последние должны быть отстранены от «откровений» духа уже для того, чтобы не вызывать в них стремлений к самостоятельности. «Дух» должен быть свободен от всяких «низких» дел: необходимые для его развития экономические потребности удовлетворяются рабами. Без рабства нет эллинства. Греческие войны были необходимы для создания этой аристократически-духовной культуры. И того же самого Ницше требует для своего времени, в котором социализму суждено заменить античное рабство; он пророчит новые наполеоновские войны, новую тиранию и новую культуру. Правда, ее удостаиваются лишь отдельные, «сильные» индивиды, а «массы» попрежнему будут исполнять функции рабов.

Таким образом основным принципом «духовно-исторической» концепции Ницше является презрение ко всему эмпирическому, материальному, массовому. Концепция эта все более отходит от естественно-научного, точного историко-филологического исследования; целью ее становится конструирование целых эпох по суб'ективному, интуитивно-психологическому признаку, мало считаясь с фактическими историческими данными. Нас тут больше интересует именно этот первый период творчества Ницше, как художника-аристократа, как противника капиталистической культуры, как яркого выразителя «переоценки» культурных ценностей в буржуазном лагере. Именно имея в виду эту сторону его мировоззрения, можно в известном смысле говорить о его революционности, поскольку вообще можно говорить о революционности тенденций разрушительных по отношению к капитализму, но не созидательных в смысле пролетарского миропонимания. Но в своем дальнейшем развитии Ницше из художника-аристократа превращается в выразителя империалистических тенденций германского милитаризма. Исторические исследования, в которых еще несколько отражаются позитивизм и диалектика, исчезают; эллинство и мысли о воскрешении трагедии при помощи вагнеровской музыки отступают на задний план. Ницше примкнул к теории Дарвина, и ныне его историко-философские изыскания устремляются к воспитанию «сверхчеловека», в котором прежняя художественная свобода и интеллектуализм уступают место грубой физической силе и беспощадному эгоизму. Историческая концепция выводится теперь из антагонизма между слабостью и стадным инстинктом, с одной стороны, и силой и аристократичностью — с другой. Идеал Ницше уже не эллинство, а вооруженные до зубов железные римские батальоны. «Декадентское» эллинство в союзе с христианством сломило римлян, и лишь ренессанс является последним великим временем Европы. Северные народы, от которых он прежде ждал возрождения культуры, трактуются как народы женственные,

слабость которых выразилась хотя бы в том, что они не смогли устоять против христианства. После ренессанса Европа живет в рабстве. Из этого пессимизма был только один выход: провозгласить новую эру Заратустры-Ницше.

Если на немецкую историческую науку более сильное влияние оказало мировоззрение второго, империалистического, периода творчества Ницше, то в литературоведческой науке большое значение имел первый, т. е. мифическое понимание роли художника, интеллектуальный аристократизм, прославление ренессанса, презрение к массам и т. д. Огромное влияние Ницше на духовно-историческое развитие немецкой исторической науки вообще заключается, как это установил Э. Трёльш, в поколебании им оценочных масштабов и исторических традиций, в замене рационализма и критицизма интуитивными и суверенными мерилами чувства и в недоверии к цеховой науке историков и литературоведов-филологов.

Скептицизмом и недоверием к буржуазной культуре проникнуто и мировоззрение Вильгельма Дильтея, провозглашенного представителями современной духовно-исторической литературоведческой школы своим непосредственным родоначальником, собственно методологическим основателем науки о духе. В своих главных сочинениях: «Введение в науку о духе» (1883) и «Построение исторического метода в науках о духе» (1910) — Дильтей приводит резкое противопоставление наук о духе наукам естественным, изучающим лишь абстрактно феномены путем анализа и эмпирической психологии, между тем как науки о духе имеют дело с самой непосредственной психической деятельностью — с переживанием. Дильтей, однако, далеко не так резко, как Ницше, порывает с позитивной наукой: в основу своей теории он кладет антирационалистический эмпиризм Милля и отчасти Спенсера, принимая как исходную точку имманентность сознания. Он остается в сфере непосредственных переживаний и вытекающих из них толкований. Таким образом все пони-

мание духовно-общественного мира путем чистого эмпиризма переживаний зиждется, если принять теорию содержания всего познания действительности в толковании непосредственных переживаний, на интуитивной уверенности. Душевная жизнь рассматривается как непрерывный единый поток, поддающийся лишь расчленению и описанию, но не конструированию; сущность ее заключается в предшествующем всякому анализу единстве структуры жизни, в ее иррациональности, ее подсознательности и телеологической направленности. Дильтей «противопоставляет «предметному» или «естествоведческому» об'яснению свой метод «понимания» или толкования жизни — описательную психологию; эта «психология структуры жизни» фактически оставляет за собой как ассоциативную психологию Милля, так и каузально-закономерную психологию Вундта. Жизнь не ограничена ничем и не поддается определению, — она вытекает из тайных источников и стремится к неизвестным целям, она доступна нашему сознанию лишь изредка и при неизвестности взаимоотношений физической и психической деятельности; ее включение в общую систему природы происходит лишь от случая к случаю, но не постоянно: остается только необъятность индивидуальных жизненных явлений и психологическое их толкование, понимание и вчувствование в них. Если наблюдать за закономерностями развития типов и повторяющихся явлений, то можно создать общую «психотипику», дающую нам возможность подвести то или иное индивидуальное явление под относительно твердые законы или типы, которые могут послужить историку и литературоведу вспомогательным средством при его весьма относительном об'яснении истории, представляющей собой смешение и срастание этих типов. Историческое развитие, как таковое, не имеет своего смысла, — смысл имеют лишь отдельные исторические эпохи, замкнутые в себе «культурные системы» индивидуальной структуры.

По существу «наука о духе» Дильтея есть попытка соединить каузально-генетическое об'яснение английских позити-

вистов с интуитивно-истолковывающим пониманием немецких идеалистов. В социологическом свете эта попытка возрождения немецкого идеализма на более научном базисе представляет собою стремление приспособить немецкий классический идеализм эпохи Канта—Гёте—Гегеля к эре «железного канцлера» и грюндерства. Но в результате не получилось ни цельного мировоззрения, ни цельного метода, а лишь дуализм из соединения позитивизма с идеализмом: элементы этих двух систем всегда распадаются там, где Дильтей применяет свой метод на практике — он склоняется то к одному, то к другому. В первом периоде создания своих многочисленных произведений во всех отраслях гуманитарных наук он ближе к позитивизму, во втором — к чистому идеализму. Его «науке о духе» больше всего недоставало идеи исторической динамики, и поэтому он охотнее всего искал «непосредственного переживания», развития психологии индивида, и почти все его работы представляют собою биографии и биографические очерки. Чтобы придать своему методу «созидающий синтез», историческую динамичность, Дильтей вернулся к Гегелю, заимствовав однако лишь метафизические элементы его метода, игнорируя диалектику. Большое значение Дильтея для духовно-исторического направления в литературоведении состоит в том, что он видел стержень исторического развития в «метафизическом переживании» великих-гениев-художников и восставал против исследования внешних признаков художественного произведения и биографии в понимании историко-филологической школы. Дильтей сам написал целый ряд литературоведческих работ, как серию биографий немецких романтиков, а из теоретических вопросов он главным образом исследовал роль фантазии и психологии в поэзии, напр. в книге о Диккенсе, о воображении, поэтике, эстетике и др. Особенно в своем сборнике статей «Переживания и поэзия» (1905) он исследует центральный вопрос своего литературоведческого метода, а именно — значение переживания для поэзии. Мир писателя отличается от

мира других людей: во-первых, главной основой его является поэтическая фантазия, a priori входящая в душевную его конструкцию, и, во-вторых, художнику свойственно стремление высвободиться из-под давления действительности при помощи присущего ему сильного непроизвольного импульса к творчеству, так что каждое художественное произведение есть оформление отдельного события в освещении переживаний автора. Задача литературоведения — установить эту связь между поэзией и переживаниями писателя.

Методы «духовно-исторического» исследования Ницше и Дильтея пробили большую брешь в «чисто-эмпирической» и «об'ективной» исторической науке. Эти тенденции еще больше усиливаются к концу столетия. На сцену выступает философская интерпретация всех явлений общественной жизни, в том числе и вопросов литературы и искусства. Социологически эти тенденции выражают стремление противопоставить мощно развивающемуся материалистическому миропониманию пролетариата сплоченный единый метод буржуазных гуманитарных наук; необходимо было мобилизовать, подытожить, взаимно осветить культурные ценности, привести все к одному духовному целому. Наиболее талантливые и дальновидные идеологи современной буржуазии, как Э. Трёльш и Ф. Тёеннис, усматривают основные причины этого стремления к синтезированию, к возрождению немецкого идеализма именно в наступлении воинствующего марксизма на всех идеологических фронтах. У буржуазии не было иного выхода: фактически она вынуждена была обороняться, и ей оставалось только суммировать «ценности» мировоззрения классического периода своего класса, т. е. философской системы Гегеля. Получается интересная картина: в то время как революционная буржуазия при своем наступлении на реакционную идеологию феодализма создала духовно-исторический метод, она опять воскрешает и применяет его в реакционный период своего существования как средство обороны от наступления нового революционного мировоззрения пролетариата.

Мировая война, пролетарская революция и ожесточенная классовая борьба — все эти события окончательно доказали банкротство прежних идеалов, особенно в странах побежденных, как в Германии, и создали настроения, склонявшиеся либо к коренному пересмотру старой идеологии, либо к приспособлению ее к новому положению вещей, или же к уходу из мира действительности в метафизику, мистику, скептицизм, аристократическое уединение и т. д. Эти стремления внутри буржуазного общества эпохи «великого кризиса», которым соответствуют, конечно, разные общественные группировки, создали и множество групп и направлений в литературоведческой науке, так что общая картина ее развития за последние десятилетия на первый взгляд как будто бы показывает богатое разветвление, разносторонность ее, но на самом деле это — лишь анархия противоречивых направлений и методов, начиная от жалких остатков позитивизма и кончая мифологическими откровениями, и все это коренится в «кризисе» буржуазной науки.

Самым характерным явлением в современном немецком литературоведении является упомянутый уже поворот к Гегелю. Если буржуазия после революции 1848 г. вплоть до начала XX века относилась к философии основателя диалектического метода, как к «дохлой собаке», по выражению Маркса, то теперь она в связи с синтетическими, духовно-историческими тенденциями выдвигала Гегеля, как противовес марксизму, видела в нем «великого аристократического, метафизического, христианского и национального» спасителя от марксизма. При помощи гегелевского философского метода, идеалистической диалектики, буржуазия думала устранить распыленность в своих рядах и создать единый метод. Представители неогегельянства стараются придать своему движению подобие исторической необходимости. «За эпохой, находящей блаженство в собирании и анализе, последовала эпоха синтеза и потребность в истолковании смысла» [4]. Мы раньше

[4] Dr. H. Levy—«Die Hegelrenaissance in der deutschen Philosophie mit besonderer Berücksichtigung des Neukantianismus». Charlottenburg, 1927, S. 92.

старались доказать, что методы психологических «философов жизни» Ницше и Дильтея с их скептицизмом были выражением неверия в «культурные ценности» капитализма. И когда теперь этот скептицизм превратился в полный кризис буржуазной науки, эта последняя цепляется за «диалектическую метафизику», превращает отрицательный релятивизм Дильтея в позитивный мистицизм, а разрушительные тенденции Ницше в тенденции позитивно-реакционные. В сознании самих неогегельянцев это развитие представляется как «синтез на более высокой ступени»; оно формулировано так: «аналитический релятивизм плюс синтетическая спекуляция равняется диалектической метафизике гегельянского характера»[5]. Вот на фоне этих философских эволюций и выросла современная духовно-историческая литературоведческая школа; она распадается на два основных направления: I — историко-проблематическое, рассматривающее художественное произведение как комплекс идей, и II — метафизически-феноменологическое, исходящее из суб'ективного созерцания и понимающее произведение как символ идей. Кроме этих двух основных течений существует еще ряд группировок, стоящих ближе или к первому или ко второму направлению; они прежде всего обязаны своим существованием — с формальной стороны — горячим дискуссиям вокруг новой литературоведческой терминологии. Здесь получилось настоящее вавилонское столпотворение: понятие «дух», «идея», «сущность», «образ» и т. д. толковались на самые различные лады; «идея», например, понималась то как у Платона, то как у Канта или Гегеля — как конкретная «проблема», то вообще как историческая «тенденция»; «образ» — то как синоним идеи, то как тавтология внутренней и даже внешней формы. — Еще больше споров вызвало понятие «сущности», рассматриваемой как идея Платона или как у Гуссерля, или вместо «духа», «образа» и т. д.

---

[5] Там же, стр. 90.

Историко-проблематическое направление, главным представителем которого является Рудольф У н г е р, прежде всего продолжало линию Дильтея. Первой своей задачей Унгер считает координацию взаимоотношения литературоведения с общей историей духа. И тут ему кажется, что основной задачей литературоведения является разработка с о д е р ж а н и я п о э з и и, элементов ее мировоззрения в зависимости от ступени сознания общего духа и его отражения в смежных идеологических областях. Основное — это понимание поэзии как т о л к о в а н и я ж и з н и. Ступени сознания общего духа определяются его исторически меняющимся отношением к основным проблемам в с е й жизни духа, к п р о б л е м а м мировоззрения или метафизики. Лишь истинные проблемы жизни, являющиеся имманентными проблемами духа по существу, открывают новые эры в развитии духа; они обращаются ко всему человеку: к его интеллекту, воле, чувству, фантазии и т. д., т. е. ко всей внутренней жизни в ее целом. Смотря по тому, какие проблемы преобладают в развитии духа, и умственная жизнь получает свое направление; так напр. если преобладают метафизические проблемы, то в данной эпохе будет господствовать философия; если же верх берут эмоциональные элементы, то — поэзия. Эти изменения в развитии духа об'ясняются, с одной стороны, эволюционно-историческими, психологическими и общекультурными причинами, т. е. изменениями в человеческой душевной жизни, и, с другой стороны,— об'ективно-вещественными моментами, вытекающими из присущей самой сущности духа и его проблематике диалектической необходимости.

Литературовед — по Унгеру — должен исследовать суб'ективно-психологическую сторону этого явления, т. е. специально овладение жизненной проблематикой в поэзии путем вчувствования в понимание жизни и мировоззрение, из которого вырастает индивидуальное переживание и творчество данного писателя. Пока историко-проблематическое направление, как видим, еще не выходит за пределы «реально-психо-

логической» теории переживания Дильтея. Но Унгер и его школа недаром так гордятся диалектикой Гегеля, которую Дильтей отвергал. Это «стремление приблизиться» к идеалистической диалектике Гегеля видно уже в оглавлениях ряда исследований духовно-исторической школы, как-то: «Дух эпохи Гёте», «Сущность романтизма», или антитезы: «Свобода и форма», «Познание и идея» и т. д. Унгер определяет сущность своего метода следующими словами: «На двойственной природе сверхрациональных жизненных проблем духа, — духа как исторически и психологически меняющегося, определяемого его духовно-культурным положением, и одновременно как духа, коренящегося в неизменной сущности человеческой природы и ее положения в космосе, основано то, что историческое развитие этих же проблем, кроме влияния на них культурного целого, его реального, государственно-социально-экономического базиса и его внутренне-духовной стороны, еще и по существу определяется имманентными законами духовно-исторической диалектики». В философии эти проблемы являются законами рассудка, в религии — чувства, а в поэзии — фантазии. В суб'ективном отношении и эти законы в поэзии подлежат структурно-психологическому исследованию поэтического переживания и творчества, а в об'ективном — феноменологическому анализу смысла и жизненно-имманентной проблематике человеческого бытия как такового. Обследование этих двух сторон не идет параллельно, оно охватывает предмет лишь с двух сторон, ибо именно в этом, по мнению Унгера, и заключается диалектическое развитие: «На неразрешимом взаимоотношении суб'ективных переживаний и творчества писателя и об'ективном развитии сущности жизненных вопросов человечества основана та особая диалектика, по которой в конкретной истории поэзии развивались великие жизненные проблемы». В разнообразном и интенсивном переживании великих жизненных проблем расширяется и углубляется душевная жизнь человечества; и, наоборот, жизненные проблемы

усложняются и углубляются, когда через развивающееся и усовершенствующееся переживание человечества вскрываются все новые стороны и глубины. Поэзия, как толкование жизни, особенно великими гениями-художниками, принимает значительное участие в этом процессе: писатель совершенствует и углубляет душевную жизнь и переживания его эпохи, включает их в свое поэтическое толкование жизни, действует своей творческой силой на своих современников и будущие поколения. Он, по Унгеру, повторяет онтогенически, согласно известному биологическому закону, в концентрированной форме, развитие человеческого духа как такового. При помощи такого псевдогегелевского метода историко-проблематическое направление определяет путь творческого процесса и содержание художественного произведения.

Но как же обстоит вопрос со взаимоотношением содержания и формы? — Нужно отметить, что противники духовно-исторической школы упрекают ее в игнорировании формально-эстетических проблем, утверждают, что она занимается лишь отвлеченно-философскими рассуждениями. Упрек этот не лишен основания. Но и здесь, в этом решающем для литературоведа вопросе, Унгер опирается на Гегеля. Уже в самом духовно-историческом методе, — пишет Унгер, — заключается решение этого вопроса: великие фазы развития стилей, как типические ступени выражения общего развития сознания человечества или каждой системы культуры, необходимо понять изнутри. Содержание и форма поэзии вырастают из одного корня: из жизненого чувства писателя и его эпохи, народа, культурного целого и действующих в этом целом традиций. Таким образом между формой и содержанием с самого начала существуют единство и гармония.

С суб'ективно-психологической стороны это взаимоотношение устанавливается, как полагал уже Дильтей, таким образом, что в самом поэтическом переживании уже заложены в зародыше особенности художественного оформления этих пережи-

ваний. Поэтому нужно исходить из типологического анализа переживаний и отсюда перейти к типологии возможностей поэтического оформления. Конечно, необходимо учитывать то обстоятельство, что поэтический творческий процесс в течение культурного развития все сильнее и сильнее подпадает под влияние целеустремленной и сознательной техники, которая, однако, не в состоянии уничтожить — по крайней мере, в истинном творчестве — доминирующую роль имманентных, непроизвольно действующих творческих сил писателя.

Нельзя сказать, чтобы Унгер и его школа доказали, обосновали правильность и состоятельность этих положений. Историко-проблематическое направление разбирает целые эпохи истории литературы или творческий путь отдельных писателей под углом зрения философских понятий и конструирует разные идейные комплексы. Подобно тому, как историко-филологическая и формалистическая школы строят свои «синтезы» на внешних признаках произведений, так духовно-историческая школа строит их на философских категориях. В этом духе написан ряд работ исследователей, примыкающих к Унгеру, напр. работы П. Клукгона — о романтизме (1922 и 1925), В. Липе — о религиозной проблеме в современной драме, Г. Бринкмана — о романтизме (1926), В. Маргольца (1925 и 1926), Г. Вальтера — о мистицизме (1923), М. Зоммерфельда о «буре и натиске» (1922) и др. Делались также попытки применить этот метод к искусствознанию (работы М. Дворака 1918 и 1924) и к музыке (история музыки Р. Мальша, 1926). Это направление не в состоянии преодолеть кризис в буржуазном литературоведении. Решающие вопросы о социологических корнях содержания поэтического произведения и взаимоотношении формы и содержания лишь окутаны идеалистическими философскими формулировками, но не решены. Особенно абстрактно выводится социология содержания из «суб'ективно-психологических переживаний» и «об'ективно-фено-

менологических» имманентных явлений, которые, несмотря на их частичную зависимость от идей эпохи, культурного комплекса и даже социально-экономического базиса, все же, в конечном итоге, восходят к так называемым жизненным проблемам, коренящимся в непознаваемом, саморазвивающемся духе. Но историко-проблематическое направление все же больше, чем какое-либо другое течение внутри духовно-исторической школы, стоит на почве логической, исторической науки — и в этом его преимущество и ценность для нас. Идеологически и методологически оно ближе всего к современной исторической школе, возглавляемой Фридрихом Мейнеке. Он формулирует свою «новую» историческую программу таким образом: «Наибольшее, чего может достичь историк, это... изобразить события в свете высших и общих сил, действующих за этими событиями и выражающихся в них, показать конкретное sib specie aeterni, но окончательно определить само это высшее и вечное в своем существе и в своем отношении к конкретной действительности он не в состоянии»[6]. Если перевести высокомерные псевдогегельянские фразы Унгера на более понятный язык, то в его литературоведческом методе получатся те же неразрешимые для буржуазных идеологов противоречия, как и в исторической науке Мейнеке. Характерно также, что ряд работ историко-проблематического направления посвящен Дильтею, исследованию его мировоззрения и его литературоведческого метода.

Глубокое противоречие между реальностью и идеей, отличающее метод только что охарактеризованного нами направления, давало себя чувствовать все сильнее, и буржуазное литературоведение, поскольку оно вообще еще претендовало быть наукой, искало выхода из тупика. К единственно научному решению вопроса, марксистскому пониманию литературного процесса, оно, в силу своей классовой сущности, притти не могло. Дальнейшее его развитие идет по линии

[6] Friedrich Meineke—«Die idee der Staatsräson in der neueren Geschichte». München, 1924, S. 10.

полного игнорирования каких бы то ни было реальных факторов. Если Мейнеке об'явил познаваемым, доступным для исторического исследования лишь жизненные явления исторического мира в свете мира «высшего», «вечного», недоступного нам, то другие, чтобы устранить это, просто об'явили историческую реальность принципиально непознаваемой и заменили теоретическую реконструкцию реальных исторических связей своим «творческим», «эстетическим» и «художественным» методом, т. е. реальную историю заменили легендой, мифом. Ни один исторический метод, оказывается, не в состоянии изобразить нам действительность такой, какой она была на самом деле. История не есть реконструкция прошлого; всё, что от нее остается, это — легенда: только она соединяет героя с народом, а великая историческая личность всегда продолжает жить лишь как образ, миф[7]. Таким путем буржуазная историческая наука думала преодолеть противоречие, скептицизм и кризис в ее рядах, но фактически она этим оставляет всякую науку далеко позади, делается мифологическим апокалипсисом, превращает «невидимые» и «непознаваемые» силы потустороннего в величавых демиургов, в исторических богов и героев.

После мировой войны это новое развитие буржуазной идеологии ярче чем в какой-либо другой отрасли проявилось в литературоведении. Уже школа Унгера склоняется, в ущерб исторической об'ективной реальности, к произвольным конструкциям больших идейных эпох и комплексов (особенно в работах Г. А. Корфа и М. Дейчбейна). Но и она для многих оказалась слишком «позитивистской» и «натуралистической». И поэтому Э. Эрматингер, известный современный немецкий литературовед, потребовал отказа от «позитивистического психологизма» Дильтея и Унгера и перехода к «идейно-обусловленному» методу. «Чего недостает современной истории литературы, — пишет он, — это коренного изменения убеждений исследователя». Каждый метод, опираю-

[7] Ernst Bertram — «Nietzsche». 4 Aufl., 1920, S. 1.

щийся лишь на формальные доводы, не вырастающий органически из миропонимания самого литературоведа,— бесплоден. Во всех плодотворных для науки о литературе эпохах собственное понимание жизни определяло смысл истории. То, что меняется с течением времени, это не методологические убеждения, а содержание идеи, определяющей исходную точку. Для своей эпохи, т. е. после крушения германского империализма и банкротства старых идеалов, Эрматингер требует, как коренного мировоззрения литературоведа, «храбрости для перехода к метафизике». Согласно этому «методу» он вкладывает во все свои работы свое мировоззрение везде там, где он находит созвучие со своими идеями, и резко отклоняет всё «неподходящее»; такой «метод» заключается в толковании всех литературных явлений по собственной, суб'ективной оценке. Свое завершение этот метод получил в метафизически-феноменологическом направлении духовно-исторической школы, возглавляемом Фридрихом Гундольфом.

Историко-проблематическое направление было нами оценено как продолжение методологической линии и мировоззрения Дильтея в условиях новой германской республиканской государственности. Школа же Гундольфа, в конечном итоге, не что иное, как продолжение идеологической и методологической системы раннего Ницше, Ницше—аристократического художника в новой социальной обстановке. Видный немецкий историк и социолог Э. Трёльш прямо рассматривает школу Стефана Георге, являющуюся идейным источником метода Гундольфа, как дальнейшее развитие мировоззрения Ницше[8]. (Необходимо прибавить: молодого Ницше.)

---

[8] Не случайно, конечно, что в то время как школа Унгера много занимается Дильтеем, школа Гундольфа посвящает ряд исследований Ницше. Кроме цитированной уже книги Бертрама о Ницше, особенно характерна книга Herbert Cysart—«Von Schiller zu Nietzsche». Halle a/S. 1928, S 405.

Впервые Фр. Гундольф применил свой литературоведческий метод в книге «Шекспир и немецкий дух» (1911), встреченной всеми сторонниками науки о духе с большим энтузиазмом. В предисловии к ней автор отметил три основных пункта, отличающих его метод от всех остальных направлений в науке о духе: 1) весь фактический материал как биографического, так и историко-филологического характера, необходимо отнести в «преддверие» науки, как не имеющий отношения к литературоведению; 2) литературоведение и его задачи понимаются как символическое толкование, и 3) решающая роль в литературном процессе признается за личностью писателя. Еще более четкое определение метода Гундольфа имеется в большой работе о Гёте (1916). Полнейшая суб'ективизация и мистификация исторического процесса, как они представлены в этой книге, вызвали огромную полемическую литературу и послужили поводом для резкого размежевания друг от друга отдельных направлений среди представителей духовно-исторической школы.

Гундольф и его школа, так же как и историко-проблематическое направление, резко ополчается против биографицизма, формализма и филологии. Это отрицательное отношение ко всякому «критическому» аппарату, ко всему, что хотя бы в малой степени напоминает позитивизм, дошло до того, что Гундольф, напр., не указывает, откуда он берет цитаты, устанавливает свои правила правописания и знаки препинания. Но прежде всего он хотел преодолеть дуализм в системе Дильтея, выразившийся в структурной связи между переживаниями писателя и их художественным оформлением, провозгласив синтез, единовременность переживания и творчества. Ибо жизнь и творчество — едины; искусство не есть предмет, следствие или цель человеческого бытия, а первичная форма жизни; великий художник существует лишь постольку, поскольку он проявляется в своих произведениях, искусство — сама жизнь. Жизнь и произведения писателя являются лишь

разными атрибутами одной и той же субстанции, одного телесно-духовного единства, проявляющегося одновременно как движение и форма.

Это своеобразное «преодоление» дуалистической структуры переживаний и творчества Дильтея Гундольфом находится в тесной связи с развитием идеалистической философии последних десятилетий, в частности с философией Бергсона. Школа Унгера, как мы видели, примкнула к неогегельянству; школа Гундольфа немыслима без Бергсона, который также рассматривает жизнь не только как часть всемирного, но именно как абсолютное, как совокупное понятие бытия, как мерило и цель всего. Гундольф вслед за Бергсоном воспринимает время чисто-суб'ективно в противоположность об'ективному времени, и сущность художественного произведения по Гундольфу познается не путем об'ективного анализа, а при помощи интуиции, единственно позволяющей нам проникать вглубь вещей. Как у Бергсона всеми жизненными процессами управляет жизненный поток (èlan vital) и истинной наукой может быть признана лишь наука о живом существе, так и Гундольф всецело переносит художественное исследование в область интуитивной психологии и видит основной мотив в «философии жизни», в «жизненном потоке», в вечном изменении жизни человека. Здесь, прежде всего, имеется известное противоречие: вечно движущаяся, в безграничном потоке ежесекундно меняющаяся жизнь доступна нашему мышлению и созерцанию лишь как неподвижная художественная форма. Гундольф старается устранить это противоречие своей теорией о «шарообразном развитии сил»; пробиваясь вперед во все стороны от ядра, силы выполняют функцию времени в творчестве, а в шарообразном протяжении — пространственную функцию.

Исходя при анализе художественного творчества не из реальных об'ективно существующих факторов, определяющих мировоззрение писателя и процесс его творчества, а из аб-

страктной, вечно существующей идеи и саморазвивающегося духа, видя основные задачи литературоведения не в «об'яснении» явлений, а в их «понимании», Гундольф и всё метафизически-феноменологическое направление впадают в полнейшую суб'ективизацию литературного развития. Иначе и быть не могло, раз история имеет дело только с живым, и миропонимание литературоведа определяется по тому, что он считает живым. Для Гундольфа этим живым являются особые силы, проявляющиеся в личности и произведениях великих художников. Основная задача литературоведа — выделить из всех замаскированных течений и тенденций эпохи движущее, первичное начало, сконструировать носителя его, «единый образ» «великого художника, обладающего достаточными силами, чтобы проявить свою сущность и преодолеть внешние препятствия».— Писатель, таким образом, становится предметом суб'ективного переживания исследователя, писатель становится мифо'м. В это же время немецкая идеалистическая философия выставила лозунг: наука и миф являются равноправными формами познания. Такой метод был применим только к «вечным образам», как напр. Шекспиру, Гёте, Георге, Гельдерлину и др. Две работы Гундольфа об этих писателях, однако, имеют очень мало общего с историческими личностями: эти работы—оформленное мировоззрение Гундольфа. В чем же оно заключается? Прежде всего он различает два вида переживаний в художественном творчестве: «Urerlebnis» и «Bildungserlebnis». Переживания первого рода — это потрясения, которые человек испытывает в своей внутренней сущности, как напр. религиозные, титанические и эротические. Переживания второго рода — последствия духовно-исторического влияния, оформленного в историческом развитии идей и области искусства, религии и науки. Идеалом цельного человека, космически-одухотворенного, трагически или героически возвышенного, «вечного человека» Гундольф считает пять символических прототипов: Гёте, Гельдерлина, Георге, Наполеона

и Ницше. Антиподом этого типа является «прогресс»; он начинается с реформации, освобождающей закованные до нее «взрывчатые силы» христианства (неудовлетворенность, чувство виновности и раскаяние) и создавшей «борющуюся душу», которая представляет собой такой же лживый идеал современности, как и неутомимый предприниматель. «Прогресс» создал раздвоенность между становлением и бытием, судьбою и жизнью, идеалом и действительностью, богом и душой; этот «прогресс», властелин XIX и XX веков, превратил сословное общество в «хаотическую массу», делая ее об'ектом всеобщего образования. Необходимо восстановить «настоящего», «античного» человека, который единственно в состоянии устранить двойственность и создать цельность в себе, работая над собою с величайшей энергией и волей. Если «прогресс» переносит центр тяжести и цель из человека на материальные стороны жизни, то ему необходимо противопоставить «растущий шар с его скрытой, лучезарной сердцевиной».

Идеология метафизически-феноменологического направления — это идеология художника-жреца, возводящего искусство в религиозный культ; она выражает стремления той части буржуазной интеллигенции, которая проникнута скептицизмом и неверием в «ценности» сверхиндустриалистического, империалистического капитализма и поэтому предается неоромантическим грезам, идеализации античности и ренессанса и т. д. Она, стало быть, преследует в первую очередь разрушительные тенденции, как и Ницше; как этот, так и Гундольф и его школа (Э. Бертрам, Цизартц и др.) стараются преодолеть скептицизм абсолютом, демонически-всеобнимающей, сильной личностью. Правда, эта личность не «сверхчеловек» Ницше; Гундольф никогда не выходил за пределы «художественной» сферы и не пропагандировал «железных батальонов» римлян: он остался художником-аристократом.

Но в связи с относительной стабилизацией капиталистической Германии последних лет и внутри духовно-историче-

ской школы наиболее абстрактные метафизические тенденции уступают место более реалистическим. Мы не говорим уже об историко-проблематическом направлении, которое, оставаясь по существу идеалистическим, приближается к более конкретному пониманию вопросов литературы и искусства и сегодня является чуть ли не официальной литературоведческой школой Германской республики; но и столь абстрактно метафизический литературовед, как Гундольф, который всегда относился весьма отрицательно к «материалистическому» миру капитализма, в последнее время спускается со своих метафизических высот и недавно, во время 200-летнего юбилея Лессинга, произнес в рейхстаге юбилейную речь в честь и славу буржуазной республики.

В. С. Нечаева

ПУШКИНОВЕДЕНИЕ ВЧЕРАШНЕГО ДНЯ

Статья первая

«В истории пушкиноведения, как в некотором фокусе, отразилась эволюция не только всей нашей историко-литературной науки и критики, но и всего нашего общественного сознания. Каждое поколение по-своему понимало Пушкина, давало ему свою оценку, вырабатывало свои методы его восприятия».

Так начинает свою статью «Пушкин в изучении марксистов»[1] И. Сергиевский, давая правильную формулировку положения и значения пушкиноведения в плане развития литературоведческой науки, и шире — в плане смены общественных идеологий. Заменив в этой формулировке расплывчатое понятие «поколений» более точным понятием социальных групп, сосуществующих и сменяющих друг друга (создающих иногда в одном «поколении» глубоко противоречивые методы восприятия и изучения писателя), мы должны будем в целом признать необычайную показательность пушкиноведческих работ для понимания и оценки разных течений в нашем литературоведении. Подводя итоги работам по Пушкину, мы вместе с тем подводим итоги целым литературоведческим школам и направлениям; подмечая новые методологические искания исследователей-пушкинистов, мы тем самым нащупываем пути, по которым готова пойти вся литературоведческая наука. Чуткость, с которой пушкиноведение реагировало до сих пор на самые разнообразные методологические искания, свидетельствующие о сменяющихся идеологиях, классическая форма, в которую отливались именно в пушкиноведении эти

[1] «Печать и революция», 1925, кн. 4.

искания, дает право видеть в обзоре пушкиноведения нечто большее, чем обзор литературы по одному, хотя бы и величайшему писателю. Смотр пушкиноведению превращается в смотр различным литературоведческим школам и направлениям.

В указанном плане мы предполагаем на материале появляющихся в свет крупных пушкиноведческих работ сделать здесь обзор пушкиноведению, как отходящему в прошлое, так и тому, которое, народившись в наши дни, должно завоевать будущее.

Государственное издательство недавно выпустило сборник пушкинских статей Валерия Брюсова [2]. Впервые Брюсов-пушкинист встал перед читателем во весь рост: рассеянные по многочисленным периодическим изданиям его работы о Пушкине собраны теперь в один большой том. Правда, и он не включает в себя всю брюсовскую пушкиниану, но наиболее существенное и показательное для Брюсова в него вошло, а дальнейшее изучение Брюсова-пушкиниста облегчается приложенным к тому библиографическим указателем, составленным редактором сборника Н. К. Приксановым.

Сборник носит название, избранное самим автором — Брюсовым — «Мой Пушкин». В этом заглавии дана выпуклая характеристика целого течения, имевшего место в предреволюционном литературоведении и пушкиноведении. Его отличительные черты — резкий индивидуализм и суб'ективизм, которым отмечены работы примыкающих к этому течению исследователей. Если ранние пушкинисты, от Белинского до Л. Майкова, стремясь к об'ективному познанию и об'яснению Пушкина, человека и поэта, ни в коем случае не стали бы претендовать на подобное заглавие для своих трудов о Пушкине; если пушкинисты-марксисты сочли бы для себя не имеющим смысла подобное «присвоение» писателя, — то многие пушкинисты начала XX века свободно могли бы воспользовать-

[2] Валерий Брюсов:—«Мой Пушкин». Статьи, исследования, наблюдения. Редакция Н. К. Пиксанова. Гиз. 1929, стр. 318.

ся заглавием Брюсова. «Свой» Пушкин был у многих из них, как у многих исследователей этой эпохи был свой Достоевский, свой Тютчев и даже свой Державин. Суб'ективное восприятие писателя ложилось в основу исследования, через истолкование произведений изучаемого поэта выявлялись миропонимание, мораль и эстетика самого критика-исследователя. Достаточно сопоставить пушкинистские работы такого критика с его другими работами, чтобы с очевидной ясностью обнаружить то индивидуальное, суб'ективное, что привносилось им в истолкование Пушкина. Пушкин часто оказывался лишь отзывчивым эхом философии того, кто принимался писать о нем.

Брюсов, может быть, не менее многих своих современников имел основание для избранного им заглавия к сборнику. Такого цельного «своего» Пушкина, какой был напр. у М. О. Гершензона, у Брюсова никогда не было. Наоборот, собранные в одну книгу пушкинские статьи Брюсова поражают отсутствием единообразия и в методе работы и в понимании пушкинского творчества. От чисто-биографических экскурсов до узко-формалистических наблюдений, от образа Пушкина, поэта-декадента, до образа политического борца и революционера — таковы колебания, наблюдаемые в статьях Брюсова. И все же Брюсов имел право назвать так свой сборник: это, действительно, брюсовский Пушкин, отражающий всю многоликость, весь богатейший эклектизм, присущий Брюсову-писателю.

М. А. Цявловский в статье «Брюсов-пушкинист»[3] делит работы Брюсова по Пушкину на следующие четыре группы: 1) труды по биографии Пушкина, 2) по пушкинским текстам, 3) историко-литературные статьи и 4) исследования по стихосложению Пушкина. Все эти области представлены в разбираемом сборнике. Открывается он биографическими статьями, и это не случайно. Брюсов вступил в пушкинове-

[3] «Валерию Брюсову». Сборник, посв. 50-летию со дня рождения поэта. Под ред. П. С. Когана. М. 1924, стр. 32.

дение ярым биографистом, и под знаком изучения «живого» Пушкина создавались его первые пушкинские труды. В сборнике их три — они датированы 1903—1908 гг. Другие не вошедшие в сборник биографические экскурсы Брюсова, также относятся к самым ранним годам XX века. К этому же времени относятся сделанные им многочисленные публикации материалов к биографии Пушкина. Позднее Брюсов отошел от биографического метода и, если пользовался данными биографии в своих исследованиях, то все же не делал биографические изыскания целью своих работ. «Биографическая полоса» пушкинизма для Брюсова нехарактерна, и это понятно: она культивировалась иной социальной группой, чем та, к которой принадлежит Брюсов. Не современное и близкое Брюсову буржуазно-капиталистическое общество поставляло исследователей в ряды «биографистов», а идеологи давно развалившегося дворянского строя, подменявшие изучение литературных фактов собиранием «фамильных» преданий и узко-бытовых подробностей частной жизни поэта. Под крылом одного такого «обломка старых поколений»[4], П. И. Бартенева, Брюсов начал свою пушкинскую деятельность, и эта связь запечатлелась на его первых работах. Все три статьи, помещенные в сборнике — «Из жизни Пушкина», «Первая любовь Пушкина», «Пушкин в Крыму», — достаточно характерные продукты специфического пушкинистского биографизма, специфического потому, что никакому другому писателю не выпал на долю такой учет всех любовных похождений, такое пристальное, часто мелочное обследование его житейского пути.

В первой из названных статей Брюсов ставит себе задачей воссоздание «живого облика» Пушкина, предвосхищая идею будущих книг Вересаева.

Как и все пушкинисты, берущиеся за эту задачу, Брюсов использует часто весьма сомнительные и всегда суб'ективные

[4] Выражение Брюсова о Бартеневе.

мемуарные свидетельства современников, привлекает поэтические произведения Пушкина для уяснения разных фактов его жизни, в частности для восстановления об'ектов и истории его многочисленных романов. Для Брюсова позднейших, зрелых работ, конечно, было бы неприемлемым то узко-биографическое истолкование эротических лицейских стихов Пушкина, которое он дает в статье «Первая любовь Пушкина». Хотя он и в 1920 г. продолжал утверждать, что «лицейские стихи — лучшая биография Пушкина-лицеиста» [5], но он делал это после того, как на двух с половиной страницах перечислял все, что должно быть «скинуто со счетов» Пушкина, как продукт «влияний» и «традиций», и что нужно учитывать, выявляя биографическую основу пушкинского творчества. Пушкин, как представитель мощной стилевой линии в русской литературе, слишком стал близок Брюсову — знатоку стиля, чтобы он мог так доверчиво относиться к биографизму каждой пушкинской строки. Но в ранних статьях явное несоответствие житейских впечатлений Пушкина и их отображения в поэзии не останавливали Брюсова. В статье «Пушкин в Крыму» он тщательно проводил параллель между оромантизированным, экзотическим образом Крыма в поэзии Пушкина и трезвыми, несколько скучающими крымскими письмами автора, и все же не делал никаких попыток ответить на тот вопрос, который сам Пушкин, недоумевая, задавал Дельвигу: «Растолкуй мне теперь, почему полуденный берег и Бахчисарай имеет для меня прелесть неиз'яснимую? Отчего так сильно во мне желание вновь посетить места, оставленные мною с таким равнодушием?» Брюсова не занимает вопрос претворения фактов бытия в процессе творческой работы художника, он берет поэтические произведения и использует их как материал для биографических изысканий. И позднее он охотно делает заключения от изучения художественных текстов к биографии, как например в статье о Гаврилиаде. «За

[5] Пушкин. Собр. соч. под ред. В. Брюсова, т. I, стр. XLV. Гиз 1920.

это время (1821—1822) в поэзии Пушкина встречается целый ряд созданий, одетых в «израильское платье», целый ряд образов, почерпнутых из библии. Тогда были написаны: «Десятая заповедь», переводы из «Песни песней», «Еврейке», «Свободы сеятель пустынный» и наброски «Адской поэмы», действие которой должно было происходить в аду. Судя по этим стихам, надо заключить, что тогда среди «цариц сердца» у Пушкина была какая-то еврейка, к которой и относится обращение «моя Ревекка» (стр. 54).

Узкий биографизм скоро был превзойден Брюсовым, как несвойственный ему метод исследования. Для близкой Брюсову социальной группы буржуазной столичной интеллигенции, стоящей на пороге вступления в мир капиталистических отношений, был характерен иной подход к литературе, именно тот полный суб'ективизма и индивидуализма метод «истолкования» художественных произведений с целью разрешения на их материале самых современных философских проблем. В сочинениях Пушкина в этом направлении были выделены некоторые произведения, которые стали излюбленными об'ектами внимания критиков. Вследствие необычайной художественной силы и простоты изложения они давали благодарный материал для их «символического истолкования». К таким произведениям надо отнести «Медного всадника» и «Египетские ночи», о которых в 1909—1910 гг. Брюсов пишет свои статьи.

Для Брюсова «Медный всадник» — символ разочарования Пушкина в «стихийной революции» и его веры в победу над деспотизмом «свободного духа единичного человека».

«Он (т. е. Пушкин) разочаровался в своих революционных идеалах. На вопрос о «свободе» он начал смотреть не столько с политической, сколько с философской точки зрения. Он постепенно пришел к убеждению, что «свобода» не может быть достигнута насильственным изменением политического строя, но будет следствием духовного воспитания человека» (стр. 82).

Это было написано в 1909 г., т. е. в год выхода в свет сборника «Вех»[6] и их быстрого распространения в интеллигентной части русского общества. Участники «Вех» решали в это время для себя тот самый вопрос, символическое разрешение которого Брюсов увидел в «Медном всаднике» Пушкина. Интересно, что в предисловии к сборнику читаем почти буквально те самые идеи, какие Брюсов вкладывал в речь Пушкина по поводу значения «Медного всадника»: «Общей платформой (участников «Вех») является признание теоретического и практического первенства духовной жизни над внешними формами общежития в том смысле, что внутренняя жизнь личности есть единственная творческая сила человеческого бытия и что она, а не самодовлеющие начала политического порядка, является единственно прочным базисом для всякого общественного строительства» (изд. 3, стр. 11).

Не менее суб'ективно восприятие Брюсовым «Египетских ночей» и толкование, им данное. Известно то исключительное тяготение к античности, которое в начале нашего века наблюдалось у ряда писателей. Книги Мережковского, Вячеслава Иванова и того же Брюсова несут на себе печать этого культа античного миросозерцания античных форм жизни, художественных образов. Здесь не место вдаваться в социальное об'яснение этого явления. Отметим лишь актуальность для известной писательской группы проблемы взаимоотношения мира античного и мира современного, ту или иную ее трактовку, которую мы находим в разных произведениях указанных писателей. Интерес к этой проблеме и ее разрешение в духе русских символистов начала XX века Брюсов приписывает и Пушкину в анализе его «Египетских ночей». Прекрасный знаток античной древности, он сопровождает каждую строку Пушкина историческими комментариями и рисует Пушкина как прекрасного знатока античности, по духу ей глубоко родственного и предпочитающего ее низкой пошлой

[6] «Вехи»—сборник статей о русской интеллигенции. М., 1909. Предисловие написано М. О. Гершензоном.

современности. За этим образом Пушкина невольно начинаешь видеть образ самого Брюсова, который писал о себе:

Не как пришлец на римский форум
Я приходил в страну могил,
Но как в знакомый мир, с которым
Одной душой когда-то жил.
И, как во сне, родные тени
Встречал я с радостной тоской:
Базилик рухнувших ступени
И плиты древней мостовой...

Суб'ективное восприятие и истолкование пушкинских замыслов у исследователей, обладающих глубоким художественным чутьем, часто сопровождается необычайно проникновенными и об'ективно-ценными наблюдениями над стилем изучаемых произведений. Таковы исследования М. О. Гершензона в книге «Мудрость Пушкина», то же можно сказать о вышеназванных статьях Брюсова. Нужно особо отметить то внимание Брюсова к основным «образам» пушкинских созданий и к той связи, которая проникает все их построение от характера главного лица до мелких элементов стиля. Так рассмотрены в статье о «Медном всаднике» образы Петра и Евгения и вскрыто взаимодействие между их «идеями» и языком, которым о них повествует Пушкин. От анализа «образа» в одном произведении Брюсов делал попытку перейти к отысканию центрального образа целой группы пушкинских произведений и раскрытию его эволюции в творчестве Пушкина. В этом отношении интересна статья его «Неоконченные повести из русской жизни» (1910). Группируя героев и героинь прозаических набросков Пушкина, Брюсов нащупывает тот социально-психологический стержень, на который они нанизываются, а именно — образ «светского» разочарованного человека, проходящего в творчестве Пушкина три последовательные ступени: оромантизированное, идеализированное изображение, реально-бытовое и пародийно-сниженное, почти окарикатуренное автором.

В пушкинских статьях Брюсова, самых суб'ективных по идее, этот суб'ективизм не является особенно заметным, подчеркнутым, как это наблюдается у других представителей того же метода. Это об'ясняется тем, что статьи Брюсова всегда окружены «научным аппаратом» и «истолкование» произведений Пушкина никогда не выступает в откровенном обнаженном виде. Брюсова рано начала заботить «научность» пушкиноведения, и в своих работах он не забывает о ней.

Характерна его статья 1913 г. о книге Щеголева «Пушкин. Очерки». Он выступает в ней против «широких выводов» о жизни и творчестве Пушкина, «когда далеко еще не обследованы и не изучены те материалы, на основании которых можно было бы делать такие выводы». Он требует «критического пересмотра всех наших источников, касающихся Пушкина», и «выставления впредь только тех положений, которые можно обосновать документально», и считает, что только тогда «пушкиноведение может, наконец, стать подлинно-научной дисциплиной» (стр. 127—128). В данной статье Брюсов видит «строгую научность» в методе Щеголева, в обращении к первоисточникам, к рукописям поэта, и сам в своих статьях пропагандирует этот метод. «Медный всадник», напр., изучен им по многочисленным рукописным наброскам и редакциям, на основании которых Брюсов делает свои окончательные выводы. Проходит три года, и в статье «Новооткрываемый Пушкин» (1916) Брюсов опять выступает с требованием подлинной «научности» в методах определения принадлежности Пушкину анонимных статей. Однако эта научность уже не та, которую Брюсов констатировал Щеголева. Перед нами Брюсов—пред. ставитель нарождающегося «формального» метода, его горячий защитник и пропагандист. Нападая на Лернера за неосторожное приписывание Пушкину сомнительных статей, Брюсов дает программу изучения Пушкина на широком фоне современных ему и родственных стилевых явлений.

«Чтобы действительно научным образом доказывать, путем стилистического и филологического разбора, принадлежность

новооткрытого произведения перу Пушкина, необходимо располагать безмерно большими вспомогательными средствами, нежели те, какие сейчас имеются. Раньше должен быть составлен полный словарь пушкинского языка, глубоко уяснены его поэтика, ритмика и рифмика, сделаны длинные ряды стилистических подсчетов, и параллельно изучен язык и стиль других писателей пушкинской эпохи. Мы вполне убеждены, что такого рода подготовительные работы действительно позволят впоследствии заключить почти с полной достоверностью от данного произведения к его автору. Но, пока ничего этого нет или все имеется только в скудных зачатках, розыски автора «по внутренним признакам» произведения, делаемые, так сказать, «кустарным способом», по памяти, всегда будут приводить в область суб'ективных утверждений и произвольных догадок» (стр. 192).

Брюсов, выступающий против «широких выводов» (статья о Щеголеве) и против «суб'ективных утверждений» («Новооткрываемый Пушкин»), являются перед нами в новой стадии своего пушкинизма, когда биографические и идейные истолкования пушкинских произведений им были оставлены для тщательного анализа пушкинской «формы». Брюсов — глава формальной пушкинской школы; таково его положение в последний период научной работы, положение, в котором его застала революция и которому он остался верен до последних дней жизни. Конечно, в этих стилевых анализах, а не в популярных статейках о политических и социальных убеждениях Пушкина, надо искать подлинное лицо Брюсова-пушкиниста последних лет, пафос его пушкиноведения. Такие статьи, как «Политические взгляды Пушкина» (1919) или «Пушкин и крепостное право» (1923), слишком очевидно вызваны к жизни современностью и не вяжутся с органическим развитием мыслей Брюсова о Пушкине. Наоборот, они часто противоречат тем положениям, которые Брюсов проводил ранее в своих статьях. Он не только не считал ранее Пушкина «революционером», но пренебрежительно относился к его

либерально-политическим убеждениям и произведениям, в которых они отразились. Так, в статье «Из жизни Пушкина» он писал по этому поводу: «Пушкин считал себя в те годы важным политическим деятелем. В сущности он только перелагал в стихи ходячие идеи тогдашнего вольнодумства. Политические стихи Пушкина 1817—1819 годов — самое слабое, что он написал. В оде «Вольность» едва пять-шесть истинно прекрасных стихов, а остальное — подражание Рылееву. «Деревня» (стр. 11), так понравившаяся государю, совершенно неинтересна». Позднее, в «Медном всаднике», он высказал свое мнение об эволюции политических взглядов Пушкина, никогда не стоявшего на стороне радикально-настроенного крыла декабристов: «В сущности политические идеалы Пушкина всегда были умеренны... В таких стихотворениях, как «Вольность», «Кинжал», «Андрей Шенье», Пушкин раздает самые нелестные эпитеты «бесславным ударам», «преступной секире», «исчадью мятежа» (Марат), «ареопагу остервенелому» (революционный трибунал 1794 г.)» (стр. 81).

Насколько указанные статьи стремятся свести до минимума радикализм Пушкина в политическом и социальном вопросе, настолько статьи, написанные после революции, делают ударение именно на «революционизме» Пушкина, иногда буквально противореча прежним утверждениям Брюсова и даже невольно искажая понимание пушкинских текстов[7]. По

[7] Так, напр., о «Деревне», о который Брюсов ранее отзывался, что она совершенно неинтересна, теперь он пишет: «Надо ли напоминать, что Пушкин, едва сойдя со школьной скамьи, написал «Деревню»? В политическом отношении стихотворение это весьма умеренное... Но в «Деревне» есть незабываемые стихи, показывающие, как уж тогда юноша Пушкин понимал весь ужас крепостного права...» (стр. 217). Современным пушкиноведением установлено, что мысли Пушкина о Радищеве вовсе не были искажены в его статье в «угоду цензуре», как утверждает Брюсов (стр. 224), а являются вполне согласными с его мировоззрением в целом. Надо также отметить, что выражение Пушкина «увенчанный злодей» (в «Вольности») относится не к Павлу, как утверждает Брюсов (стр. 196) и некоторые другие пушкинисты, а к Наполеону, что ясно следует из текста.

нашему мнению прав был Луначарский, об'ясняющий стремление Брюсова выставить Пушкина «революционером» сильной любовью к поэзии Пушкина: Брюсов непременно хотел «оправдать» Пушкина как человека, смыть с него клеймо монархических убеждений («Пушкин и царизм», стр. 301). Брюсов действительно был чрезвычайно чуток к какой бы то ни было критике, а тем более к осуждениям Пушкина, оскорблялся за него, как оскорбляются за горячо любимого человека, и немедленно вставал на его защиту. В таком духе он выступал со статьей против проф. Фирсова, по его мнению унизившего Пушкина своими подозрениями и придирчивой критикой («Пушкин перед судом ученого историка», стр. 173). Так же реагировал он на заметку акад. Корша, назвавшего Пушкина «способным и сообразительным человеком», что показалось Брюсову оскорбительным[8]. Приняв революцию и отдав себя служению пролетариату, Брюсов непременно хотел сделать Пушкина также «своим» в новой советской России. Отсюда его популяризаторская деятельность в распространении произведений Пушкина и приспособление образа Пушкина к психологии выходящего на историческую сцену нового класса. В этом отношении самозащита Брюсова в неоконченном предисловии к статье «Пушкин и царизм» (впервые публикуемом в новом сборнике) не убеждает, несмотря на авторитетные заявления Брюсова: «Пушкин-революционер — это исторический факт, это и есть истина».

Не образ революционера-Пушкина, а образ Пушкина-мастера, проникшего в наиболее заветные тайны поэтического мастерства, близок Брюсову последних лет. Уже в 1909 г. в статье о «Домике в Коломне» Брюсов рисует Пушкина как поэта для «спецов» литературы. Непосвященный читатель не поймет половины того мастерства, которым блещет эта поэма. Еще заметнее установка на Пушкина-мастера в

[8] Статья М. А. Цявловского — «Брюсов-пушкинист». Сборник, посв. Брюсову, стр. 33.

статье «Маленькие драмы Пушкина» (1915). В этой статье Брюсов опять вспоминает «Домик в Коломне» и еще решительнее, чем в раннем исследовании, заявляет о «формальных» интересах, которые руководили Пушкиным при создании этой поэмы: «Эта повесть должна производить впечатление главным образом своей формой. Наибольшая сила юмора и юмора глубокого и острого вложена в этой повести в рифмы и в ритмы. Только люди, хорошо знакомые с механизмом стиха, почти только поэты, могут оценить красоту стиха после рифмы «точке»... или тонкую иронию, скрытую в цезуре стиха...» (стр. 168). Для Брюсова маленькие драмы Пушкина, написанные в знаменитую Болдинскую осень, послужившие предметом многочисленных истолкований и философских размышлений, являются только опытами Пушкина в изучении драматической формы, как таковой,— опытами, понятными лишь «людям, причастным к поэтическому творчеству». «Как он (т. е. Пушкин) написал «Домик в Коломне» почти исключительно для поэтов, для узкого круга лиц, хорошо знающих и чувствующих тайны стихотворной техники, так написал «маленькие драмы» для небольшого числа лиц, которые способны воспринимать, так сказать, «квинтэссенцию» драмы, чистую поэзию, из которой устранено все, только способствующее восприятию. «Маленькие драмы» Пушкина — «театр для поэтов», которые не нуждаются в прикрасах, помогающих обычным читателям воспринимать художественную идею» (стр. 170).

Стремление к «научности» в пушкиноведении, образ Пушкина, как мастера-«спеца» прежде всего, стоят в теснейшей связи с увлечением Брюсова «формальным» методом, с его лучшими работами, которые он дал в этом направлении. Помещенные в сборнике статьи «Стихотворная техника Пушкина», «Звукопись Пушкина» и «Левизна Пушкина в рифмах» отражают этот последний этап в пути Брюсова-пушкиниста. Вопрос о социогенезисе нашего «формального» метода в литературоведении еще не решен окончательно и ждет ис-

следования. Но и сейчас можно утверждать, что Брюсов, примкнув к «формалистам», примкнул к более молодой и несколько по-иному социально окрашенной группе, чем те группы, с которыми он совершал первые два этапа своего пути. От эпигонов «дворянского» литературоведения, от группы буржуазной интеллигенции, враждебно настроенной к капитализму и социализму, он пришел к группе, вставшей в значительно большую зависимость от капиталистических отношений, какой является группа наших «формалистов». Брюсов прошел до конца путь, открывающийся перед «формальным» методом, дал классические исследования по пушкинскому стиху и вместе с тем выявил всю трагедию этого метода, идущего по пути аналитического разложения художественных произведений без всякой надежды на синтетическое осмысление проделанной работы. С особой яркостью этот внутренний порок метода сказался в статье Брюсова «Пророк», впервые напечатанной в разбираемом сборнике. С настойчивостью Сальери алгеброй разлагает Брюсов гармонию пушкинского стиха, составляя формулы, чуть ли не вычерчивая чертежи различных случаев звукописи, рифмовки и инструментовки. Какова же цель проделанной работы?— Сам он ее определяет так: «Задача предлагаемой статьи — всесторонне рассмотреть стихотворение с ф о р м а л ь н о й т о ч к и з р е н и я. Я понимаю «формальную» оценку самым широким образом, включая сюда и «композицию» стихотворения как техническую, так и идейную. При этом, однако, уже за пределом «формальной» оценки остаются вопросы историко-литературные (например, вопрос о влияниях и заимствованиях), биографические, эстетические и т. п. Этот именно подход я избираю потому, что, по моему мнению, формальная оценка должна предшествовать всякой другой. Итак, предлагаемая статья желает быть н а ч а л о м изучения «Пророка» Пушкина» (стр. 281).

Мы держимся твердого убеждения, что после «начала», положенного Брюсовым, невозможно никакое продолжение,

осмысляющее его работу. Рассеянные безжизненные атомы пушкинского стихотворения, к которым приходит в своем исследовании Брюсов, не могут быть предметом «плодотворного изучения историко-литературного и иного», как сказано в конце статьи. И, точно ощущая всю бесцельность произведенной работы, Брюсов спешит перекинуть от нее мост к тем самым методам литературного исследования, которые были им ранее покинуты для «формальных» изысканий. «Руководствуясь формальным анализом,— пишет он,— возможно установить точную связь данного стихотворения с предшествовавшими ему явлениями литературы (влияния и заимствования) и вообще искусств, а также внутреннюю связь идей, выраженных в стихотворении, с предшествующими идейными течениями. Тот же анализ вскроет место данного стихотворения в эволюции творчества Пушкина как со стороны техники, так и содержания. Теми же методами можно будет проследить, при содействии данных, даваемых историей критики, дальнейшую жизнь стихотворения, начиная с оценки его современниками, через позднейшие критические отзывы, через его отражение в других поэтических произведениях (подражания), вплоть до его современного понимания. Наконец, заключением этих работ явится оценка художественно-эстетическая. Здесь закончится роль критика, и начнется работа историка» (стр. 247).

Набросанная Брюсовым картина поражает своей эклектичностью, разноустремленностью отдельных моментов исследования. Но она необычайно характерна для Брюсова, как итог его пушкинистских работ. Потому и в Пушкине ценил он прежде всего «разносторонность», ширину захвата, что сам носил в себе эту тягу к соединению несоединимого, пробовал все пути, не брахуя ни один из них, но и не отдаваясь ни одному целиком. Теме «энциклопедизм Пушкина» он посвятил несколько работ. Одна из них так и называется — «Разносторонность Пушкина» (1922 г.). О том же пишет он в статье «Пушкин-мастер», к тому же возвращается в

«Записке о правописании Пушкина». Если говорить о том, какой «свой Пушкин» был у Брюсова последних лет, то это именно образ гениального энциклопедиста, поэта, ученого и учителя, вобравшего в себя всю временную и пространственную историю человечества. Именно перед таким Пушкиным благоговел Брюсов и, в сущности, таким творил его для себя «по своему образу и подобию», видя в нем тот «образ совершенства», который сопутствовал ему в его собственной поэтической деятельности.

Нам остается сказать о том, как относился Брюсов к задачам марксистского пушкиноведения. Материала для решения этого вопроса у нас мало, и мы можем лишь догадываться о позиции Брюсова. Несмотря на тягу к «научному» пушкиноведению, Брюсов не пришел к марксистскому методу и скорее отрицательно, чем положительно, относился к нему. «Каузальный» план исследования его никогда не интересовал. Связывать творчество Пушкина с социальными условиями, в которых оно складывалось, Брюсов считал почти оскорбительным для «гения». Как будто извиняясь перед Пушкиным, делает он небольшую уступку в этом направлении в статье «Пушкин и крепостное право», но, в сущности, не идет далее обнаружения некоторой связи социальных взглядов Пушкина с дворянской средой, его взрастившей. Когда же проф. Фирсов в своем исследовании о Пушкине-историке заговорил о психологии «доброго барина дворянской эпохи», об «узко-сословной черте», внесенной Пушкиным в «Историю Пугачевского бунта», Брюсов принял это классовое прикрепление исторических суждений поэта как оскорбительную для Пушкина выходку со стороны казанского профессора (статья «Пушкин перед судом ученого историка», стр. 178 и 185). Вряд ли при таком отношении Брюсов мог принять платформу марксистской критики.

Как ни далеки статьи Брюсова от тех задач, которые ставит пушкиноведению марксистский метод, все же выход из печати собрания его пушкинских работ можно только

приветствовать, а также тот подбор статей, который редактор нашел нужным включить в сборник. Это — подлинное пушкиноведение вчерашнего дня, еще связанного с нашим днем тысячью крепких связей. Многое в нашей современности делается понятным лишь тогда, когда проследишь эти связи туда, назад, в прошлое, где они берут свое начало. Статьи же Брюсова о Пушкине своей разносторонностью и пестротой методов дают представление об истории целого двадцатилетия в пушкиноведении со всем разнообразием школ и направлений, которыми отмечен этот отрезок времени.

Л. И. Тимофеев

«ДНЕВНИК ПОЭТА»

(Николай Асеев — «Дневник поэта». «Прибой». Л. 1929, стр. 226. Ц. 1 р. 80 к. Николай Асеев — «Работа над стихом». «Прибой». 1929, стр. 166. Ц. 1 р. 25 к.)

В первой книге Аксеева собраны самые разнообразные его работы (начиная от воспоминаний о Дальнем Востоке и кончая статьями теоретического характера) периода 1917—1928 гг. и весьма различной ценности. Все они в свое время уже появлялись в печати за исключением статьи «Наша рифма». Если оставить в стороне статьи злободневного полемического характера («Записная книжка ЛЕФа», «Страдания молодого Вертера», «Собственные поминки», отчасти «Избяной обоз»), включение которых в сборник можно об'яснить только исключительно трогательным и заботливым отношением автора к неблагодарному потомству, то центр тяжести этой книги лежит, конечно, в ее теоретической части (включающей статьи: «Арзрум»— 1917, «Наша рифма»— 1928, «Мелодика, или интонация» и «Ключ сюжета»—1925). Статьи, составляющие этот отдел сборника, представляют двойной интерес: с одной стороны, они касаются таких вопросов теоретической поэтики (преимущественно стиха), которые до сих пор еще очень мало разработаны, с другой — они написаны крупным современным поэтом, одним из ярких представителей весьма яркой поэтической группировки, и в этом отношении его взгляды на те или иные стороны художественного слова имеют значение, независимо от их научной ценности — и как свидетельство непосредственного отношения его и представляемой им группы к художественной речи, к ее структуре, к ее задачам. Короче —

Н. Асеев выступает в своих теоретических статьях и как суб'ект и как об'ект литературного исследования; как суб'ект — поскольку он пытается об'ективно разрабатывать вопросы поэтики; как об'ект — поскольку его взгляды, в свою очередь, представляют интерес для исследования как свидетельство суб'ективного отношения его и его группы к поэзии. И нужно откровенно сказать, что эта об'ективная ценность (в указанном смысле) статей Н. Асеева значительно превышает их ценность суб'ективную, т. е. научную, поскольку он выступает в своих статьях как явный дилетант формалистического толка и не столько разрешает поставленные им вопросы, сколько их запутывает, несмотря на ряд интересных и метких отдельных замечаний. Наоборот, для характеристики ЛЕФа, его творческих устремлений, его взглядов на творчество и его методы и задачи книга Асеева представляет несомненный интерес. В связи с этим, прежде чем перейти непосредственно к рассмотрению тех материалов и положений, которые Асеев дает в своих статьях, существенно остановиться на тех общих взглядах, из которых он исходит и которые, как сказано, весьма любопытны для характеристики вообще ЛЕФа. Прежде всего, очень показательны те высказывания Н. Асеева, где он касается вопроса о задачах поэзии и о ее специфике. Поэзия для Асеева — это искусство звучащего слова: «не смысловой (?) образ и не пространственный (?) ритм, поскольку они обязательны во всех видах разговорной (?) и литературной речи, отличают от них поэзию. Рифма — подчеркнутое звучание... вот что служит и организационно упорядочивающим и отличительным признаком всякого поэтического произведения от прозы» (74). В связи с этим основная функция поэта — речетворство; поэт для Асеева, это — «словесный инженер» (193), «организатор речи» (148), его «социальная функция... и состоит в постоянном уходе за языком, за человеческой речью, точно так же, как полезность садовода определяется его уменьем ухаживать за растениями... Поэт... начинает с опыта выращивания жи-

вых словесных побегов, наблюдая и исследуя их во все время своей деятельности, следя за органической тканью в ее развитии. Он отсаживает отдельные ростки в свой рассадник и выращивает их, наблюдая за их ростом, усовершенствуя свой опыт, в то же время, в меру своих сил, помогая и общему развитию языка... Культурное языковое хозяйство и заключается... в уходе за словесной стихией... Поэт ухаживает за смысловыми корнями языка... он подчищает его ствол и обрубает иссохшие ветви от мертвых речений в меру общего развития языка» (72—3—4). «Обогащать язык, делать его более гибким... быть той действительной лабораторией речи, в которой народ издавна усваивал и переплавлял все новшества его развития... Этому и ничему другому должна служить поэзия» (128). Естественно встает вопрос: что же определяет работу «лаборатории речи»? Эти определители, по Асееву, даются как будто общественными условиями. Так, например, «мировые послевоенные потрясения влияют на развитие языка в сторону введения в него множества неологизмов, соответствующих изменившимся понятиям... Новая интеллигенция властно требует своего литературного языка; необходимость осмыслить и усвоить в языке ряд небывалых еще представлений... диктует расширение его терминологии. Все это заставляет менять традиционные формы литературной речи, обязывает к поискам новых синтаксических и терминологических образований. Все это в первую очередь отражается на поэзии» (120). Однако этот учет моментов социального порядка у Асеева проводится далеко не всегда, и в ряде случаев он дает построения совсем иного типа: так, например, близость автора к определенному общественному слою нужна, по Асееву, для того, чтобы закрепить... реальность восприятия читателем главных персонажей... рядом точных подробностей... иначе «герой будет недостоверен, читатель... не поверит в его существование, а эта вера — первый шаг к взаимопониманию автора и читателя» (206). Так отсутствие разработанного сюжета у совре-

менных русских писателей об'ясняется тем, что, «начиная с символистов, русская литература занимается охорашиванием, кокетничанием со стилем», писательское внимание перенесено «на задачи стиля в ущерб задачам сюжета», и это «вошло в традицию» (193); так переход от стиха к прозе после Пушкина об'ясняется тем, что «преобладание стихотворной формы над остальными, естественно, привело к реакции в сторону равновесий между этими двумя формами» (119) и т. д. В то же время отдельные элементы поэтической речи рассматриваются совершенно изолированно от той стилистической системы, ингредиентами которой они являются, и получают исключительно преувеличенное значение; так, возвращение к «старым методам рифмовки» означает, по Асееву, возврат и старым методам структуры стиха, а тем самым даже и «тематический возврат, необходимо сопутствующий технической реакции в деле стихотворства» (131); так «мелодийное начало» в русской поэзии определяет и лексику и развитие метафоры и даже развивает «глубину семантики за счет ее ширины» (136).

Таковы те теоретические предпосылки, с которыми Асеев подходит к литературе. Совершенно очевидны те глубокие корни, которые он прочно пустил в почву формального метода. Прежде всего бросается в глаза та коренная ошибка во взгляде на литературу, которая пронизывает всю рецензируемую книгу: считая, что «смысловой (?) образ» в одинаковой мере присущ как литературе, так и разговорной речи (!), выбрасывая из литературы один из самых основных ее моментов, ее образность, то, что она именно при помощи художественного образа претворяет действительность реальной жизни в действительность художественную, Асеев оказывается в положении той бабушки, которой волки — формалисты, с'ев козлика — литературу, оставили рожки — рифмы да ножки — интонации; и естественно, что от манипуляций с этими ингредиентами козлика ничего хорошего получиться у него не может. Приняв основную концепцию рожек

и ножек, Асеев послушно идет туда, куда эти ножки его ведут, и приходит, как уже говорилось, и к имманентному развитию литературы, уровновешивающей стих и прозу, и к понятию приема, самостоятельно существующего в безвоздушном пространстве вне всякой стилевой системы, вне всякого их функционального различия в различных стилевых системах, совершенно не учитывая того, что один и тот же прием может выполнять различную функцию и что «старая» рифма, скажем, пролетарского поэта может играть в его стилевой системе совсем другую роль, чем, предположим, у Пушкина, одним словом,— последовательно повторяя положения формального метода. В то же время попытка его использовать социологию, как маскировочное средство, обнаруживает его новые грехи, не говоря уже вообще о несколько странной формулировке задач социологической критики, которую он дает («оценить, обобщить, взвесить бытовую нагрузку современности или архаичность тенденций и симпатий автора — дело социологической критики»—223). Попытки Асеева социологизировать не идут дальше (если они вообще идут) таких понятий, как «народ» (128), «Эпоха» (99, 121, 223 и т. д.); достаточно указать, что требования литературного языка в наше время идут, по мнению Асеева, от «новой интеллигенции» (121), чтобы убедиться в степени овладении им социологическим методом, а между тем это — единственное место, где он дает хоть какое-то прикрепление литературного явления к более или менее определенной социальной группе.

Если бы изложенная система (если называть это системой) понятий о литературе, заключенная в «Дневнике поэта», говорила только о теоретических взглядах Асеева, это было бы еще не так существенно: редеющие ряды формалистов вряд ли значительно усилились бы от появления нового союзника и равным образом вряд ли испытали бы большое смущение перед теоретическим, так сказать лицом Н. Асеева их противники. Но беда в том, что у него есть лицо не

только теоретическое, но и практическое, что Асеев не только и не столько теоретик, сколько поэт, выражающий, очевидно, не только свои взгляды, а взгляды и представляемой им группы, и вот здесь «Дневник поэта» наводит на несколько печальные размышления — поскольку мы вправе видеть в нем известное обоснование, известную фиксацию и тех творческих методов (известных, конечно, и раньше, но здесь очень отчетливо экземплифицированных), которыми руководствуется ЛЕФ. И совершенно очевидно, что поэтическая группа, выбрасывающая из поэзии ее образное содержание, выдвигающая на первый план гипертрофированные выразительные средства, считающая, что создание литературного языка обусловлено у нас в первую голову нуждами интеллигенции, а не тех, очевидно, классов, которые сейчас развертывают свое культурное строительство, и т. д., и т. д.,— такая группа должна вызвать большие сомнения в отношении своей жизненности. И недавний развал ЛЕФа — в свете «Дневника поэта» — получает добавочные и любопытные пояснения. В этом и заключается та об'ективная ценность книги Н. Асеева, о который выше говорилось.

Обращаясь к тому непосредственному материалу, который дает в своих статьях по теоретической поэтике автор «Дневника поэта» (на этот раз уже как суб'ект исследования), нужно сказать, что материал этот не представляет особой ценности и берется по большей части автором скорее для обоснования и апологии некоторых лефовских положений, чем для действительно серьезной разработки. Это отсутствие у автора достаточно серьезной установки в его работе очень отчетливо видно на одном небольшом примере: в своей работе о рифме Н. Асеев усиленно прикрывается авторитетом В. Я. Брюсова (отчасти совпадающего с его словами), по отношению к которому не жалеет самых высоких похвал («лучший знаток русского стихосложения», «точный и кропотливый исследователь», «авторитетный исследователь», «компетентный и беспристрастный ученый» и т. д. — стр. 78 и

сл.); не будем говорить о том, что при всем уважении к Брюсову сейчас нужно откровенно сказать, что его работы по стиху знаменуют уже пройденный этап русского стиховедения и имеют только историческое значение, и что поэтому ссылка на него ничего еще не доказывает; дело сейчас в том пикантном обстоятельстве, что через 29 страниц Н. Асеев, забыв, очевидно, о своих похвалах, обрушивается на «невежественную критику» (107), которая упрекает Маяковского в искусственной прерывистости строчки и считает, что его стихи, если их выравнять, образуют правильные строфы, совершенно упустив из виду, что именно В. Я. Брюсов и являлся этим «невежественным критиком» (см. его «Основы стихотворения», Гиз, 1924, стр. 129, гл. «Мнимые свободные стихи»), утверждавшим, что большинству стихов Маяковского «только внешнее (типографское) расположение придает вид свободных стихов»!.. Именовать одного и того же автора то «лучшим знатоком русского стиха» (если он совпадает с мнениями Асеева), то «невежественным критиком» (если не совпадает) — это вряд ли можно признать достойным для автора, хотя бы элементарно серьезно относящегося ко всей работе.

Если оставить в стороне небольшие и малозначительные статьи «Арзрум» и «Мелодика, или интонация» [в первой говорится о соотношении звука и смысла в стихе, и она по существу намечает точку зрения, развитую в статье «Наша рифма», вторая весьма кустарно практикует о «мелодийном» и «интонационном» началах русского стиха, оставляя совершенно в стороне существующие по этому вопросу работы (после Сиверса, подробно обосновавшего деление стиха на «Gesangvers» и «Sprechvers» в его «Rhytm.-melod. Studien») и, таким образом, взламывает двери, уже открытые], то основными для сборника явятся две статьи — «Наша рифма» (центральная и по об'ему и по содержанию статья сборника) и «Ключ сюжета». В первой Асеев обосновывает лефовское отношение к рифме, дает большое количество

примеров, и в этом отношении статья его представляет несомненный интерес. Однако основные его положения весьма спорны и вряд ли могут быть приняты. Прежде всего (не вдаваясь, в излишний здесь специальный разбор), вряд ли уместно то расширенное употребление термина «рифма», которое вводит Асеев, считающий рифмой вообще все виды звуковой организации стиха («рифма — повторенное звучание»—77), в отличие от общепринятой точки зрения, рассматривающей рифму как такой конечный звуковой повтор, который, закономерно повторяясь, участвует в ритмической организации стиха и тем самым принципиально отличается от внутристихового звукового повтора, в котором нет закономерности, благодаря чему он организует не ритмическую, а чисто-звуковую сторону стиха.

Это почти не доказываемое Асеевым расширение (85) термина связано с другим существенным его положением о рифме как элементе смысловой организации стиха (поскольку задача поэзии, по Асееву, вообще состоит в том, чтобы «дать наибольшую смысловую нагрузку на наименьшее звуковое сочетание» — 75). Это положение — верное в отдельных случаях — грешит полным антиисторизмом, в нем как раз отчетливо сказывается вся бесплодность такого формалистического рассмотрения отдельного выразительного приема, изолированного от определяющей его системы, которая в каждом данном случае и определяет его функцию. У Асеева же рифма выхватывается из системы, лефовское ее использование выдается за единственное, и вся концепция благодаря этому получает порочный характер (сохраняя значение, как конкретное обоснование системы рифмовки у ЛЕФ'а). Благодаря этому он без малейшей критики принимает и антиисторическую схему развития рифмы В. Я. Брюсова, точно также не учитывающего различного использования рифмы в различных системах, благодаря чему он упустил и державинскую рифму, во многом подходящую под его опреде-

ление «левой» рифмы[1] («Потёмкин — потёмки», «Василисков— близко» и т. п.) и рифму Полежаева, в одно время с Пушкиным дававшего совсем иные ее образцы, в связи с иным стилевым устремлением и т. д. Отсюда та по существу догматическая позиция, которую занимает Асеев в качестве счастливого обладателя образцовой («комплексной»—128) рифмы и его стремление установить «хорошую» и «плохую» (напр., глагольную) рифму без всякого учета того, что в различных системах различно отношение к рифме и различны ее функции (сравн., напр., распространенность глагольной рифмы в вольном басенном стихе), отсюда — стремление показать, что вся фактура современного стиха изменилась благодаря изменению рифмы (!) и т. д. Нет смысла останавливаться на частных ошибках статьи, поскольку неправильны ее предпосылки, но, как уже говорилось, она дает большой материал именно по лефовской рифме, в чем и заключается известная ее ценность.

Заканчивающая книгу статья «Ключ сюжета» страдает теми же недостатками формалистического подхода к литературе и в то же время никакого «ключа» не дает, так как если даже и принимать концепцию Асеева (на что нет достаточных оснований), то все равно приходится признать, что выдвигаемые им как характерные именно для сюжета (если и пользоваться этим термином) моменты существенны— с его же точки зрения — вообще для литературы и специфики самого сюжета не дают [«отклонение от реальной биографии» (206), возвращение к норме — как основные признаки сюжета — слишком общи и малоговорящи]... Таковы основные черты разбираемой книги; интересная местами по даваемым ею материалам, она в то же время интересна и

[1] Ранняя рифма Пушкина также отчасти ближе к державинской «левой», чем впоследствии, что, между прочим, отмечает и сам Брюсов—см. «Соч. Пушкина», под ред. Венгерова, 1915 г., т. VI, а также В. Брюсов—«Мой Пушкин». Гиз, 1929, 156 стр., ст.—«Стихотворная техника Пушкина».

сама как материал для суждения об ее авторе как поэте и о поэтической группировке, им представляемой. В части своих положительных высказываний она весьма слаба, а в целом несомненно разочарует своих читателей, так как несколько старых мелких статей и скучноватых работ формально-теоретического порядка могут быть названы «Дневником поэта» только с большой и очевидной натяжкой.

Выпущенная вскоре после «Дневника поэта» книга Н. Асеева «Работа над стихом» не отличается, так сказать, принципиально от первой книги: она также интересна в части, касающейся работы Н. Асеева как поэта, и также малоубедительна там, где автор ее покушается делать какие-либо общие наблюдения и обобщения. Разница этих книг в том, что этих наблюдений в «Работе над стихом» гораздо меньше, и внимание автора в большей степени сосредоточено на его личной практике, что составляет значительное преимущество этой книги и делает ее более похожей на дневник поэта, чем самый «Дневник», тем более, что к ней приложен небольшой сборник стихов Н. Асеева последнего года: его лирические фельетоны.

Основной мыслью, положенной в основу теоретической части книги, является обоснование значительности и нужности в поэтике нашего времени жанра стихотворного фельетона. Поэт только тогда может почувствовать себя человеком своего времени (а только в этом случае он и может стать настоящим поэтом), когда темы его современны. Достигнуть этого очень просто: «В поисках за ними,— с несколько чарующей простотой сообщает Н. Асеев (32),— не приходится лазать в архивы и исторические журналы. Газета несет на себе темы, как шкуна паруса. Близкое соприкосновение с газетой необходимо современному поэту... т. е. сотрудничество в ней. Газета дает тему политическую и бытовую; она дает ее и для лирики и для эпоса». Установив таким образом источник своих поэтических вдохновений (как раз здесь очень отчетливо видны корни всей лефовской концепции творчества, учение

о факте, как единственном «герое» литературного произведения и т. п.: именно эта оторванность от действительной жизни, отсутствие твердой социальной базы, вынужденной обращаться к газете, как основному информатору — и «о шахтинском деле и о поисках Нобиле» (ib.); это неумение, нежелание, а может быть, и невозможность соприкоснуться с подлинной, живой, а не газетной действительностью, оно-то и определяет то, что за деревьями фактов и речетворства Н. Асеев, а с ним и ЛЕФ не видят леса подлинного творчества), автор делает вывод о том, что «газета требует своего жанра»,— этим жанром и является стихотворный фельетон, иначе—фельетон лирический. Характеристике этого жанра и посвящает Н. Асеев свою работу, привлекая большой историко-литературный материал и свою собственную практику. К сожалению, делает он это с несколько преувеличенным размахом, с одной стороны, стремясь как будто доказать, что кроме фельетона ничего хорошего в поэзии не остается (фельетон должен «сменить бесцельный лирический пафос»—41), а с другой — преувеличивая заслуги ЛЕФ'а в этом отношении и отодвигая совсем на задний план Д. Бедного. Никто, конечно, не спорит, что в наши дни фельетон — очень актуальный жанр, и что он многим обязан в своей разработке ЛЕФ'у, но из этого еще не вытекает, что «нет поэзии, кроме фельетона, и Асеев—пророк его»!.. Этот размах сказался и в разработке самой темы статьи, и имеющей претензию, как и «Дневник поэта», на выводы общелитературного масштаба и в такой же мере ее не оправдывающей. Здесь встречаешь и старые, уже знакомые ошибки и значительное количество новых — здесь то же учение о том, что выбор старой стихотворной формы ведет к иному миросозерцанию, примером чего служат Гумилев и Есенин (61,62,63); очевидно, предполагается, что если бы Гумилев и Есенин стали писать лирические фельетоны, то участь их была бы иной; здесь заявление, что «у искусства имеются свои законы, опережающие или отстающие от законов общественного развития» (8); здесь

рассуждения о том, что творчество непонятно без знания биографии писателя (так, двойственность творчества Тютчева об'ясняется тем, что он был дипломатом (!): «мысль изреченная есть ложь» — 77); попутно сообщается, что Баратынский «занимал видные административные должности» (!) — 29, что «подлинной героиней» «Евгения Онегина» является Татьяна, а сам Евгений Онегин — «подсобный персонаж»—24; что Пушкин «стремился к придворным сферам»—28 и т. п... Все эти печальные результаты стремления «показать свою образованность», вместо того, чтобы просто рассказать о своей личной творческой работе, как это сделано, напр., в главе «Мои фельетоны»—очень интересной и поучительной во многих отношениях, Асеев пишет глубокомысленные статьи, которые не удовлетворяют ни специалиста (так как они, как указывалось, носят явно дилетантский характер), ни широкого читателя (так как для него они слишком сухи и скучны). Самое же заглавие книги опять-таки не соответствует действительности: она слишком мало места уделяет работе над стихом самого Асеева (что очень жаль, так как эти страницы его книги действительно интересны) и в то же время слишком малому может научить начинающего писателя... Таким образом, несмотря на выход под ряд двух книг Н. Асеева, русская наука о литературе не приумножила своих богатств...

СОДЕРЖАНИЕ

От Редакции. В подзаголовок статьи И. М. Беспалова «Стиль как закономерность» (Методическое введение в литературный анализ), напечатанной в предыдущей книге, вкралась опечатка: вместо «Методическое введение» следует читать: «Методологическое введение в литературный анализ» (стр. 3).

Редакция просит авторов направлять рукописи статей по адресу: Москва, Волхонка, 18, РАНИОН, на имя секретаря журнала Н. Ф. Бельчикова.





1 рубль

РАНИОН и ИКП

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ПЯТАЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929



НІ

ГЛ

Г С

ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ПЯТАЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
1929

Главлит № А 48502. $А_5$—148×210. П–14 Гиз 35980. 12 л. 62×94 Тираж 2.750

«Мосполиграф», 14 типография, Варгунихина гора, 8. Зак. № 2698

И. М. Нусинов

ЗАПОЗДАЛЫЕ ОТКРЫТИЯ
или
Как В. Шкловскому надоело есть голыми формалистскими руками, и он обзавелся самодельной марксистской ложкой[1]

> «Мы не марксисты, но если нам в нашем обиходе понадобится этот инструмент, то мы не станем нарочно есть руками».
>
> (Виктор Шкловский)—«Третья фабрика»)

I

Редко какой юбилей был так чужд юбилейного славословия, так проходил под знаком критики юбиляра, как столетний юбилей Л. Н. Толстого.

Большое количество статей было посвящено темам: Ленин и Толстой, Плеханов и Толстой, марксисты о Толстом. Правильность мыслей высказанных рядом авторов о Толстом проверялась, главным образом, по тому, соответствуют ли эти высказывания основным ленинским положениям о Толстом, которые, как известно, были абсолютно чужды юбилейности.

Но всегда претендующий на оригинальность Виктор Шкловский становится в позу человека, который не поддается стадному чувству, и начинает свою книгу заявлением:

> «Эта книга не юбилейная. Юбилей же обычно состоит в безотчетном прославлении и принятии писателя,

---

[1] Виктор Шкловский—«Материал и стиль в романе Льва Толстого «Война и мир». «Федерация», Москва, стр. 249, цена в папке 3 р. 50 к.

изолированного от своей эпохи, как определенного эстетического целого. Это неправильно. Толстой создан своим временем» (7) [2].

Претензия в данном случае излишняя, ибо и мысль не новая, как и не нов основной тезис В. Шкловского о том, что писатель деформирует материал.

Книга В. Шкловского посвящена вопросу о взаимоотношении материала и стиля в романе «Война и мир», и указанный центральный тезис этой книги является у нас сейчас таким же общим местом, как то, что Виктор Шкловский фельетонист, а не исследователь. В. Шкловский предупреждает:

> «Так как у нас часто относятся к литературным произведениям как к историческим источникам, не учитывая деформирующей силы художественной формы, всей механики творчества и первоначальной целевой установки автора, то нужно дать несколько указаний на то, что историческим источником или средством для познания по истории двенадцатого года «Война и мир» ни в коем случае служить не может» (36, 37).

Какую Америку открыл Шкловский! Про эту Америку знал уже сам Л. Н. Толстой. Он в «послесловии» к роману писал, что «литературная деятельность, которая состоит в описывании действительно существующих или существовавших лиц, не имеет ничего общего с тою, которою он занимался». Однако Толстой думал, что он только не занимался описыванием существовавших в 1812 г. лиц, а сущность исторического процесса он показал. Но марксисты давно уже установили, что любой исторический роман есть показ истории с точки зрения эпохи и класса, когда этот роман создан. Любой первокурсник сейчас знает, что наивный реализм так же далек от научного литературоведения, как далека от него, скажем, «Теория прозы».

---

[2] Цифры в скобках здесь и везде дальше—обозначение страницы книги В. Шкловского.

Совсем сейчас не надо выяснять, что роман «Война и мир» не есть об'ективная художественная история 1812 г., это давно известно. Надо выяснить, чем определяется то, что Толстой так, а не иначе деформировал материал, в таком, а не ином виде показал 1812 год.

Стремясь ответить на этот вопрос, В. Шкловский делит участь всех идеалистов-эклектиков. Не уяснив себе основной причины, не зная, каков тот центральный рычаг, который движет механизм всего произведения, он ставит во главу угла производные явления, придает им значение первостепенной причины. В результате он немилосердно путает, сводит на-нет и те отдельные верные мысли, которые у него возникали в те считанные минуты, когда его внимание было обращено на социальные основы романа. В. Шкловский приводит большую выдержку из «Яснополянской школы», где Толстой передает, как он еще до написания романа рассказывал ребятам о войне 1812 г. Присутствовавший при этом немец заметил Толстому: «Sie haben ganz russisch erzählt. (Вы совершенно по-русски рассказывали. Вы бы послушали, как у нас рассказывают эту историю. Вы ничего не сказали о немецких битвах за свободу!») Sie haben nichts gesagt von den deutschen Freiheitskämpfen».

Этому немцу была, таким образом, еще до написания «Войны и мира» известна вся премудрость В. Шкловского о том, что Толстой деформирует материал, что это свойство не одного Толстого, но любого рассказчика: у него на родине тоже, по-своему, по-немецкому деформируют материал. Преимущество того немца перед Шкловским состоит, однако, в том, что тот немец знал основной определяющий принцип деформации, тогда как В. Шкловский его не знает.

Немец знал, что все дело в том, что Толстой рассказывает «ganz russisch», иначе говоря, что все дело в идее автора, в том, что Толстой стремился дать не историю, а «сказку, возбуждающую народное чувство» (Л. Толстой). В. Шкловский полагает, что Толстой рассказал «ganz for-

malistisch», при чем не по-опоязовски, а в соответствии с той эклектической формально-социологической похлебкой, которая сейчас стряпается в формалистской кухне и которая иным невзыскательным юнцам кажется самым свежим вкусным блюдом.

II

Рецензируемая книга В. Шкловского является отказом от ортодоксальных опоязовских позиций. Фразы о том, что художественное произведение только форма, только сумма приемов, только отношение материала — забыты.

В. Шкловский сейчас понимает, что явления «литературного ряда», старой формалисткой фразеологией выражаясь, должно об'яснить не только из свойства самого литературного ряда, но исходя из явлений, лежащих вне его. Он полагает, что события 1812 года получили такое, а не иное истолкование в романе Толстого в результате «деформирующей силы художественной формы, всей механики творчества и первоначальной целевой установки автора».

Первоначальная целевая установка автора была, по мнению В. Шкловского, определена целым рядом биографических, историко-литературных, историко-политических и социально-классовых причин.

Выяснению влияния этих причин на роман В. Шкловский уделяет добрую половину своей книги. В предвидении этого нового этапа формалистского литературоведения В. Шкловский давно заявил, что, когда им, формалистам, понадобится в литературоведческой работе марксизм, они не станут зря руками кашу кушать, а будут это делать марксистской ложкой. Сейчас В. Шкловский демонстрирует свою самодельную социологическую ложку. Нужно сказать, ложка вышла такая, что всякий аппетит к еде пропадает.

В. Шкловский, не в пример прошлому, когда он полагал, что цвет знамени, которое развевается на крепости, где произведение написано, ничем не сказывается в произведении

(«Ход коня»), теперь знает, что «Толстой создан своим временем». Он понимает сейчас, что «Война и мир» не просто «отношение материалов», а продукт русской действительности шестидесятых годов. Не переставая на протяжении всей книги открывать давно открытые Америки, он говорит вещь, много раз сказанную, что отношение современников к роману было иное, чем отношение последующих поколений, и стремится вскрыть смысл романа через отношения читателей и критики шестидесятых годов к Толстому вообще, к «Войне и миру» в частности.

Он устанавливает, что Толстой «вообще проходил в русской литературе стороною; к шестидесятым годам этот писатель, которого всегда, упоминая, оговаривали как явление забытое или как явление, не отмеченное критикой, был забыт на самом деле (13). Отсюда В. Шкловский делает вывод, что Толстой — «писатель-дилетант» (16), «не профессиональный писатель. Ко времени появления «Войны и мира» он переживал период литературного упадка» (13). В. Шкловский решительно формулирует: «Итак, пункт первый — писатель-дилетант, непрофессионал» (14).

Памятуя, что Толстой собирался издавать военный журнал, что некоторые современники писали о Толстом, как о военном писателе, В. Шкловский загибает второй палец: Толстой — военный писатель. «В той своей части, в которой Л. Н. и является писателем, Лев Николаевич не просто писатель, а военный писатель, как оценивают его все современники. О Толстом, как о военном писателе, пишут самые разнообразные люди: Дудышкин, Сычевский и т. д. и т. д.» (14).

Не удержавшись больше под влиянием марксистского обстрела на своих старых позициях отрицания значения социального фактора, формалисты пытаются построить бастионы из так называемой литературной среды и за ними окопаться.

В. Шкловский стремится широко использовать это сооружение своих ленинградских соратников. Но хоть над ним

потрудился сам Б. М. Эйхенбаум, оно стоит на курьих ножках и грозит обрушиться на В. Шкловского при первом толчке критической мысли.

«Ко времени появления «Войны и мира» Толстой переживал период литературного упадка»,— пишет В. Шкловский.

Сказать, что «ко времени появления (подчеркнуто мной.— *И. Н.*) «Войны и мира» Толстой переживал период литературного упадка», можно только, не вдумываясь в смысл написанного.

Роман «Война и мир» печатался в течение 5 лет. То были годы величайшего расцвета художественного гения Толстого, и не это В. Шкловский желает оспаривать. Надо было сказать: не «ко времени появления», а к моменту, когда Толстой подошел к созданию «Войны и мира», он переживал литературный упадок, что до «Войны и мира» Толстой был лишь писатель-дилетант.

Но и это неверно. К тому времени Толстой был автором таких произведений, как «Детство, отрочество и юность», «Набег», «Севастополь», «Люцерн», «Альберт» и, наконец, «Казаки». «Казаки» он закончил в 1862 г. И сейчас, когда перед нами весь пройденный Толстым путь, мы не можем не признать, что это его произведение стоит в ряду его лучших созданий. В 1863—1864 гг. Толстой не стоял в центре внимания критики не потому, что «переживал период литературного упадка»—«Казаки» не говорят об упадке, а потому, что в центре внимания критики стояли иные проблемы, чем те, какие были поставлены в «Казаках»,—именно те проблемы, на которые Толстой, как мы уже это выяснили в другом месте [3], и отвечал романом «Война и мир». Этого обстоятельства В. Шкловский не учел. Он во власти новой формалистской Америки, что книга непосредственно после выхода иначе воспринималась читателем, чем читателем последующих поколений впоследствии. Он зачитался надписями над кари-

[3] См. «Литературный уход Толстого»—в журн. «Литература и марксизм», кн. 4, 1928.

катурами «Искры» и совсем забыл, что третирование шестидесятниками Толстого много говорит о расцвете социальных идей и о боевом темпераменте шестидесятников-разночинцев, но еще не дает данных для решения вопроса о литературном упадке Толстого. Этот вопрос можно было бы решить по тексту «Казаков»; этим В. Шкловский не занялся. Его можно было решить даже по высказываниям самого Толстого; их В. Шкловский недостаточно учел, несмотря на то, что он сам цитирует слова Толстого: «Я знаю, что у меня есть что сказать и силы сказать сильно».

Толстой, готовясь к «Войне и миру», не раз говорил, что он чувствует себя сейчас в силе выполнить исключительно большую и значительную работу, такую, какую ни один из его современников выполнить не может.

В конце 1862 г., т. е. тогда, когда, по мнению нашего исследователя, Толстой переживал период литературного упадка, Толстой записывает в дневник: «Пропасть мыслей, так и хочется писать. Я вырос ужасно большой».

Это было осознанием своих доподлинно могучих сил. Ни литературные факты, ни самосознание Толстого не дают, таким образом, никакого основания для утверждения В. Шкловского, что Толстой был к тому времени писатель-дилетант, ни того, что он переживал тогда «период литературного упадка».

Деление писательской жизни Толстого на период, когда он был дилетантом, и период, когда он стал профессионалом, как это делает В. Шкловский, лишено какого бы то ни было содержания и смысла.

Если под профессионалом понимать человека, который ничем кроме художественного творчества не занимался, то Толстой никогда не был профессионалом.

Романист-беллетрист жил все время рядом с общественником, с педагогом, с социальным реформатором, с богоискателем, с правдоискателем. Точнее, романист - беллетрист всегда выполнял требования правдоискателя с той лишь разницей, что в различное время были различны эти требова-

ния в зависимости от степени углубления кризиса дворянства вообще, оскудевшего родового дворянства в особенности,— иначе говоря, в зависимости от того основного социально-классового фактора, который обусловил всю правду и богоискательство Толстого. И «Война и мир», и «Анна Каренина», и «Отец Сергий», как вообще любое художественное произведение Толстого, было продиктовано стремлением утвердить такую толстовскую правду. Начиная «Утром помещика» и «Люцерном», «Войной и миром» и «Анной Карениной» и кончая «Диаволом» и «Живым трупом», Толстой совершенно сознательно всегда стремился через образ выразить идею. Образ был средством, идея — целью. При этом образ был для него одним из средств для утверждения той идеи, которая была в данный момент особенно важна. Помимо образа, он эту идею в мере своих возможностей всегда утверждал формами своего хозяйствования, своей педагогикой, публицистикой, своей жизнью семьянина, защитой Шубинина, организацией помощи голодающим Самарской губ. и т. д. и т. д. И в этом смысле он никогда не был только писателем, писателем-профессионалом, как, скажем, Тургенев. Но это одинаково относится ко всей литературной жизни Толстого с того момента, когда он писал «Утро помещика», до того, когда он делал последнюю свою запись в Остапове.

Также неверно общее утверждение, что все «современники оценивают Толстого, как военного писателя».

Кто, Чернышевский и Писарев, или даже Леонтьев и Страхов оценивали Толстого как военного писателя? Когда Писемский бросил свою знаменитую фразу, что этот офицер «всех нас заклюет», что он имел в виду — «Детство» или «Севастополь»? Именно «Детство» и вызвало особенно восторженное письмо Некрасова. Да и «Севастополь» был так хорошо принят «Современником» потому, что там было больше ужасов войны, человеческого возмущения бессмысленностью войны, чем восторгов по поводу героизма севастопольцев. Иначе говоря, потому что оно было написано

не военным писателем, а кающимся дворянином, который попал в траншеи.

Л. Толстой рано начал писать о войне. Следовательно, заключает В. Шкловский, он военный писатель.— Ничуть не следует. Ответить на этот вопрос надо не в зависимости от темы, а от характера разработки темы. Это так элементарно!

Что характеризует военного писателя? Сознание большой важности военного дела, признание его огромной положительной роли для государства, для нации. Культ патриотизма и героизма. Утверждение наличия военной науки и военного гения. Признание первенствующего значения военного сословия. Прославление добродетелей излюбленных ими полководцев. Но уже в «Набеге» Л. Толстой дал резкую критику этих положений. «Набег» был по существу эскизом для «Войны и мира». То же в «Севастополе». Недаром Толстой подвергается такой атаке со стороны так называемых военных писателей. Единственное доказательство, которое В. Шкловский приводит в защиту своего тезиса «Толстой — военный писатель», состоит в том, что он думал издавать военный журнал: «Для него военные — половина читательской публики». «Половина читательской публики», потому что Толстой тогда адресовался к дворянскому читателю, а не к разночинцу, а половина дворян были в ту пору военные или военные в отставке.

Да, наконец, судить Толстого-писателя, даже Толстого первого десятилетия его творческой деятельности, надо по его произведениям, а не по его полковым интересам. И кому в ум придет, что «Детство», «Утро помещика», «Люцерн», «Казаки»— творения военного писателя? Наш исследователь так углубился в выяснение вопроса о судьбе желтой коляски Толстого и о том, почему эта коляска была желтая (см. стр. 18), что он забыл про все эти произведения.

Между тем они были не писаниями дилетанта, не занятиями военного на покое, а теми предварительными эскизами, без которых было невозможно создание «Войны и мира».

«Набег» подготовил снижение батальных картин, кстати даже уже с ссылкой на Михайловского-Данилевского. «Люцерн» подготовил снижение Запада, третирование взглядов западных философов и историков на сущность исторического процесса, как и освобождение Дениса Давыдова от западных влияний. «Казаки» подготовили каратаевский рефлектор, которым Толстой, в конце концов, осветил всю историю. В. Шкловский проглядел Каратаева и не понял поэтому значения «Казаков» для «Войны и мира».

Этак, со шкловским некритическим отношением к отзывам современников, когда эти отзывы, без оценки того, кому они принадлежат, набрасываются, как товар, на смирдинский прилавок, легко притти к выводам, что вот, мол, последующая критика ничего не поняла, — и Лермонтов был только армейским стихотворцем: послушайте николаевских военных и жандармов.

Нет, не дилетантом и не военным писателем был тогда Толстой. И никакого литературного упадка он тогда не переживал. То был крупный писатель, писатель-помещик, творчество которого стояло под знаком крушения старой феодально-помещичьей России.

Утверждая обратное, Шкловский свидетельствует только о том, что он наивный реалист — как бы на словах против этого он ни ополчался, что он вульгарный эмпирик, который видит только то явление, которое сейчас проходит перед глазами, но не в состоянии охватить процесс в целом.

В. Шкловский вздумал укрыться под редут — военной терминологией 1812 г. выражаясь — Бориса Эйхенбаума или, по современному, в траншею «литературной среды», а шлепнулся... в формалистски-эклектическую лужу.

III

Так блестяще справившись с вопросом об особом положении Толстого в литературе (дилетант и военный писатель),

В. Шкловский переходит к вопросу о социальном генезисе и принципах построения «Войны и мира».

Три фактора, как мы уже слышали, определили, по мнению В. Шкловского, характер переработки Л. Толстым исторического материала 1812 г.: деформирующая сила художественной формы, механика творчества и первоначальная целевая установка.

В признании самостоятельного значения за первыми двумя факторами, которые по существу определяются третьим, уже с самого начала заложена с неизбежностью неудача В. Шкловского.

В. Шкловский располагает по одной линии социальные факты, а по другой совершенно независимо от социальных фактов у него шагает старая опоязовская формалистика, и эта вторая линия убивает те отдельные верные замечания и близкие к истине наблюдения, которые В. Шкловский сделал, поскольку он доверился социальным фактам.

Мы впоследствии вернемся к формалистике В. Шкловского. Займемся пока его «социологией».

Основные высказывания В. Шкловского по этому вопросу таковы:

> «Толстой создан своим временем» (7). Он «был помещиком... Лев Николаевич именно поэтому и смог создать «Войну и мир», т. е. эта вещь создана особенностями его психики, его способа, хозяйствовать, его манеры жить. Лев Николаевич — самый помещичий писатель» (13).

В чем особенности времени, когда Толстой, «самый помещичий писатель», создал «Войну и мир»?

> «Шло так называемое освобождение крестьян. В более далеком прошлом было крымское поражение и восстание в Польше. Сознание неустойчивости положения было общее в дворянском обществе. Шли шестидесятые годы — время реформ под угрозой революции, уже не предчувствуемой, а твердо знаемой» (11). «Люди

«Войны и мира» — это люди Крымской кампании, берущие реванш в истории. Но, с другой стороны, герои Толстого проще своих исторических прототипов: беднее и глупее» (15). «Элемент военности и сдвинул Толстого, вероятно, при выборе темы. Он хотел писать нечто историческое, при чем начал двигаться вдоль истории, от декабристов назад» (15). «Выбор темы 12 года был подсказан не только реваншными соображениями Льва Николаевича, но и явно военными интересами. Формулирую еще раз: «Войну и мир» писал писатель-дилетант, он же военный писатель. Это был человек, отдельный от своей эпохи, правда, живущий в ней, но отдельно, со своей отсталой группой. И ему человек с купеческими интересами, Боткин, должен был многое об'яснить в смысле происходящего» (16). «Толстой хотел дать бой по вопросу о крепостном праве» (20). Ужасы крепостничества вытеснены «потребностью идеализации быта» (22). Задача была создать дворянскую агитку. «Намерения Л. Н. Толстого в «Войне и мире» не были осуществлены. Дворянская агитка не удалась» (24).

В реферате первокурсника эти рассуждения сошли бы, хотя они обнаруживают большую беспомощность референта в ориентации в социальных явлениях, недостаточную твердость в знании исторических фактов; напр., он пишет, что «восстание в Польше было в более отдаленном прошлом», хотя трупы повешенных Муравьевым-вешателем еще не совсем остыли, когда Толстой принялся за «1805 год».

Но перед нами работа, претендующая быть научным исследованием, а для исследователя это убого.

В. Шкловский дает ряд об'яснений биографических.

«Война и мир» «создана особенностями его психики, его способа хозяйствовать, его манеры жить». Но что во всем этом было такого, что делало Толстого «военным писателем»? Почему его способ хозяйствования заставил его, «самого помещичьего писателя», жить отдельно от своей эпохи? Что это

была за отдельная группа, с которой он жил? Почему именно купеческий Боткин понимал смысл происходящего, а он, при всей «свежести своего писательского глаза», он, помещичий писатель, не понимал, хотя дело шло о дальнейшей судьбе его «способа хозяйствования и его манеры жить»?

В. Шкловский об'ясняет:

> «Тентетников, по мнению Чичикова, в своей деревне мог бы писать историю отечественных генералов. Это было, очевидно, типовым или типообразным занятием ученого дворянина в деревне. Тентетникову это не удалось сделать. Толстой — «удачник из своей семьи. Толстой эту книгу написал» (7).

Вот уж действительно ссылка на «авторитет», достойный нашего исследователя: «по мнению Чичикова».

Но почему же многие другие помещичьи писатели — почему они описывали «Детство Багрова», а не «отечественных генералов»? Почему другие военные писатели столь по-иному видели и показывали отечественных генералов?

Верно, что «люди» «Войны и мира»—не люди 12 года; верно, что то — «люди, берущие реванш в истории». Но В. Шкловский здесь опять-таки не понял, что к чему. Он заметил элементарное, но не сумел связать его с основным.

Они берут реванш в истории, но не за крымское поражение, а за падение крепостничества. Они берут реванш не над союзниками, а над шестидесятниками, над Чернышевским и Добролюбовым. Они не люди 12 года, они современники Толстого. Но характерно для них не то, что они люди Крымской кампании, а то, что они помещики, которым надо начать хозяйствовать на непривычных для них началах, что они крепостники, посаженные историей на скамью подсудимых. Военные писатели,— не Толстой, а военные писатели романовской династии — те и Крымскую кампанию изображали как сплошное величие русского оружия.

Не в том дело, что Толстой был некоторое время военным, и не в отечественных генералах дело. Не история наполеоновских войн начала века определила творчество Толстого,

а борьба классов середины века, борьба социальных систем внутри России. Борьбой феодальной системы против капиталистической продиктована «Война и мир».

Нам приходилось говорить об этом в двух работах[4], и мы здесь скажем об этом вкратце.

IV

Л. Н. Толстой вошел в литературу в последнее десятилетие старой, дореформенной России. Он с первых дней своей сознательной жизни, своей литературной деятельности тем острее почувствовал агонию старой, дореформенной, феодально-крепостнической России, что он был писателем не военного сословия, как В. Шкловский думает, и не вообще помещичьим писателем, а писателем оскудевшего родового дворянства, которое по своему имущественному положению приблизилось к среднему дворянству. Крупное дворянство после 1861 г. продолжало держать государственно-бюрократическую машину, армию в своих руках. Оно перестроило свои владения на новый капиталистический лад. Мелкое дворянство обеднело еще до 1861 г. Оно еще до 1861 г. заполнило своими сынками все чиновничьи канцелярии.

Наиболее роковым образом падение крепостничества отразилось на оскудевшем родовом и на среднем дворянстве, на помещике, который не управлял государством, не верховодил в бюрократической машине, не командовал командующими в армии, не возглавлял дипломатические корпуса, а «честно служил царю и родине», поскольку этот политический режим гарантировал ему сохранение крепостного режима в его «маленькой родине», как Л. Н. еще в 1857 г. называл поместья средних помещиков.

Этот режим ломался. Толстой, кризис которого, начиная с его «Утра помещика» и до «Исповеди» и «Так что же нам

---

[4] «Литературный уход Л. Н. Толстого», гл. VI («Литература и марксизм», кн. 4, 1928) и «Вступительная статья» к «Войне и миру», Гиз, 1927.

делать?», был выражением все больше углублявшегося кризиса оскудевавшего родового дворянства, с первого дня искал выхода и с самого начала своего творческого пути поэтому все переоценивал.

В. Шкловский подсчитывает доходы Толстого-помещика в годы, когда он писал «Войну и мир», и устанавливает, что его средства были весьма ограничены. Разбогател Толстой много позже. На этом основании Шкловский отвергает утверждение, что Толстой крупно-поместный писатель. Чьим писателем Толстой был, мы говорили. Но аргумент-то какой! «Материалистическое» об'яснение из рода тех, о которых Плеханов однажды сказал, что это не «исторический материализм», а исторический цинизм. Совсем творчество писателя не определяется его личным достатком. И не то важно — беднел или богател Толстой, а то, что его социальная группа беднела. Родовое дворянство разорялось. Уже намечалась фигура рюриковича-аристократа, продающего свою фамильную рощу купцу («Анна Каренина»). Именно потому, что родовое дворянство беднело, Толстой, выражавший боль ее социального спуска, так приблизился к среднему дворянству, а совсем не потому, что он сам был тогда лишь средним помещиком.

В его «стремлении все сделать самому», в том, что он, как говорит В. Шкловский, все изобретал, — и собственную педагогику, и собственную арифметику, и собственный способ кормить свиней, и собственную нравственную систему, было не «деревенское недоверие к чужой мысли и деревенская замкнутость» (27).

Это стремление изобретать свои способы было результатом того, что новая буржуазия — капиталистическая Россия — диктовала новые способы и кормления свиней, и педагогики, и воспитания, новые способы жизни, новую правду.

Эта правда была правдой Запада, эти способы жизни были способами либерала Грановского, утописта-социалиста Чернышевского.

Они несли смерть ясно-полянскому бытию, каким оно веками сложилось, они обозначали конец «Отрадного».

Не желая, не умея принять эту правду, которая была продиктована историей, Толстой изобрел свою правду. В ней потому было много от деревенской замкнутости, от деревенского недоверия к чужой мысли, что правда истории, правда капитализма разрушала деревенское крепостное бытие, взрывала феодально-крепостническую замкнутость.

В. Шкловский недоумевает, откуда у Толстого такая страсть к тому, чтобы было все у него по-иному, не как у всех, —

> «выдумывает собственный способ доказывать Пифагорову теорему, правда, взятый от браминов, но чрезвычайно сложный и хороший только тем, что он иной: доказательство вдвое длиннее обычного и мало понятно даже для знающего геометрию» (27).

Да потому он и хорош для Толстого, что он от браминов, от Востока, что уже и Ленин и Горький отметили: он из родственных феодальному порядку социальных источников, а не из Запада, который разрушает восточные устои.

В. Шкловский не понял сам смысла брошенного им замечания, как не понял, почему Боткин должен был раз'яснять многое Толстому. Да потому, что Боткин, «человек с купеческими интересами», и был носителем той новой социальной формации, которая сулила дворянству столько бед.

Именем новой правды, правды новой социальной формации, шестидесятники, изобличительная литература «Современника» посадили на скамью подсудимых старую Россию Болконских и Ростовых.

Толстой до 1861 г. метался, отвергал в «Люцерне» Запад, новую правду, подходил в «Набеге» и в особенности в «Казаках» очень близко к непротивленческой капитуляции, к своей последующей «Исповеди».

После того как класс несколько оправился от катастрофы и несколько закрепился на новых позициях, на позициях сохранения земли, государственной власти, Толстой принял бой и романом «Война и мир» поставил себе задачу реаби-

литировать прошлое, наметить выход в будущее и отстоять право дворянства и впредь быть первым сословием (подробнее см. вступительную статью к роману «Война и мир». Гиз, 1928, стр. IX).

Чтобы утвердить свое право, Толстой перед лицом обвинителей, изобличителей ужасов крепостного права, раньше всего заявил: никто не виноват. Человек творит зло против своей воли. Все предопределено.

Еще в 1863 г. он формулирует задачу художника, свой художественный метод: «Надо, чтобы не было виноватых»,— пишет он 3 марта 1863 г. в своем дневнике. Он создает свою философию фаталистического детерминизма и на ней строит роман.

В. Шкловский, повидимому, прочел роман, не читая все те страницы и главы, где Толстой дает свою философию истории, свою философию войны. Он умудрился написать книгу о «Войне и мире», ни словом не обмолвившись о них.

Но можно ли говорить о первоначальной целевой установке, можно ли что-нибудь понять в принципах толстовского отбора материала, не выяснив себе значения этой центральной руководящей мысли, не выяснив себе ни генезиса его фаталистического детерминизма, ни его значения в построении всего романа?

Ведь в нем ключ к роману.

Мало того. В. Шкловский не заметил Платона Каратаева и всего того, что с ним связано. Но как в детерминизме была философия истории Толстого, так и в Платоне Каратаеве было прозрение новой правды жизни для Толстого, тот третий выход, который он противопоставлял либералам и Чернышевскому.

Нельзя говорить о целевой установке, нельзя ничего понять в отборе того материала, из которого сложился образ Пьера Безухова, образ Кутузова, мудрость которого — мудрость Каратаева, не уяснив себе роли Платона Каратаева во всем произведении, а его-то В. Шкловский и не заметил.

Судили за аракчеевщину, за ужасы крепостничества. Противопоставляли режиму, который делал возможным аракчеевщину и ужасы крепостничества, западные принципы народоправства, гражданских свобод. На этот суд современников Толстой отвечал судом истории. В историческом испытании режим, с такою легкостью осуждаемый шестидесятниками, режим, который с такой решительностью реформируют, показал себя несравненно более жизненным, чем тот западный режим, который является образцом для реформаторов.

Вот почему он «хотел писать нечто историческое».

В. Шкловский пишет: Толстой «хотел писать нечто историческое, при чем начал двигаться вдоль истории, от декабристов назад». По Шкловскому выходит, что Толстой пятился назад вдоль исторической стены, как слепой, на-ощупь.

Нет, он совершенно сознательно остановился на наполеоновских войнах, потому что ему необходимо было показать, что при столкновении с режимом революционной Франции, идеалы которой шестидесятники боготворили, дореформенная Россия, единственная из стран Европы, вышла победительницей.

Не тентетниковское «типовое занятие ученого дворянина в деревне» было в выборе сюжета, а боевое задание класса, которому угрожало потерять свои деревни. Этим заданием определяется вся философия романа.

Обвинения в жестокости крепостников Толстой отвел, во-первых, детерминизмом, во-вторых, картиной «Отрадного» и образом Платона Каратаева.

Никто не волен творить или не творить зло. Всякий творит зло по воле «Оно», по законам «таинственной безучастной силы, которая заставляла людей против своей воли умерщвлять себе подобных» («Война и мир», т. IV, ч. I). Далее Толстой утверждает, что неверно, будто характер времени состоит в том, что жен закладывали в стены. Характер времени — святки в Отрадном. И именно потому, что они выражают характер эпохи, а не аракчеевщина, стал возможен

Платон Каратаев, эта единственная мудрость жизни. Эта мудрость делает ничтожной, мизерной всю критику изобличителей, ибо «бог правду видит, да не скоро скажет», и неизвестно еще, в чем доподлинная правда—в той старой дворянско-крепостной жизни или в пореформенной. Во всяком случае, в старой, отраднинской, каратаевской России ее было больше, чем в люцернском Западе, по образцу которого шестидесятники желают реформировать Россию.

В. Шкловский тратит много энергии для того, чтобы доказать, что «Толстой пользовался не очень большим материалом». Он изобличает Толстого, что тот искажает факты, тогда как Толстой, как известно, настаивал на том, что он везде следовал фактам. Он разоблачает Толстого в его недостаточном знании материала:

> «Легенда о большом количестве находившихся в распоряжении Толстого материалов об'ясняется, во-первых, его собственным добросовестным заблуждением, потому что он думал, что шестьдесят названий — это много, а во-вторых, тем, что людям, пишущим о Толстом, хотелось снабдить его всеми хорошими качествами, а они не столько его описывают, сколько хвалят, поэтому и возникают совершенно необоснованные легенды» (41).

Почему, однако, В. Шкловский не задумался над вопросом об источнике «добросовестных заблуждений» Л. Толстого? Почему Толстой, с одной стороны, так легко отказался от всех тех материалов, которые ему, по мнению В. Шкловского, надлежало знать, и, с другой стороны, почему он аргументировал не правдой поэта, как это, например, делал В. Гюго в отношении Марии Тюдор, а продолжал настаивать на том, что именно его картина прошлого соответствует правде истории? Почему Толстой был так уверен, что именно он, «художник, имеет дело до результатов события», тогда как «историк имеет дело до результатов события», что именно он, художник, дает лицо в «соответствии этого лица всем сторонам жизни», тогда как историк дает лицо только в

«содействии, оказанном лицом какой-нибудь одной цели»? Почему, наконец, он утверждал, что «художник не должен забывать, что представление об исторических лицах и событиях, составившееся в народе, основано не на фантазии, а на исторических документах, насколько могли их сгруппировать историки; и почему, иначе понимая и представляя эти лица и события, художник должен руководствоваться, как историк, историческими материалами»?

Толстой заявляет о своей готовности представить доказательства, что он следовал этому принципу, и курсивом пишет:

> «Везде, где в моем романе говорят и действуют исторические лица, я не выдумывал, а пользовался материалами, из которых у меня во время моей работы образовалась целая библиотека книг, заглавия которых я не нахожу надобности выписывать здесь, но на которые всегда могу сослаться» (Послесловие).

Откуда эти заблуждения Толстого? Почему он настаивает на том, что именно тот характер времени, который он дал, и есть доподлинный, единственно соответствующий исторической действительности (см. § 2 Послесловия)?

Постараемся в самых общих чертах ответить на этот вопрос.

Толстой спорил с изобличителями. Те говорили с фактами в руках: была аракчеевщина, была Салтычиха. Они заключали: на слом этот режим! Толстой мог выступить против них, только лишь опираясь на факты. Базаровы словам не верили. Они подчас слишком эмпирически, механически оценивали факты, но чрезвычайно упорно твердили, что факты вещь упрямая. Толстой вынужден был отвечать им фактами. Он им говорил: вы видите «одни макушки дерев» и заключаете, «что в местности этой ничего нет, кроме деревьев». Я вижу всю местность: «Изучая письма, дневники, предания, я не находил всех ужасов этого буйства (не крепостного права, как режима, а буйства, как постоянного проявления человеческого характера.— *И. Н.*) в большей степени, чем нахожу их теперь или когда-либо. В те времена так же любили,

завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями; та же была сложная умственно-нравственная жизнь, даже иногда более утонченная, чем теперь в высшем сословии» (Послесловие).

С правдой поэта никто сейчас не посчитался бы.

Не правду поэта, правду истории Толстой поэтому вынужден был противопоставлять обвинителям. Таким образом социально-классовый смысл романа был в следующем: шестидесятники изобличали дворянство, задача Толстого была реабилитировать.

Шестидесятники сажали дворянство на скамью подсудимых истории, — его задачей было доказать, что нет виноватых. Шестидесятники противопоставляли дореформенной России «свободный» Запад.

Его задачей было показать величие дореформенной России в сравнении с ничтожным — по его мнению — Западом и в особенности с государственным режимом родины революции, с режимом Наполеона.

Шестидесятники превозносили гражданина и противопоставляли его забитому мужику, крепостному рабу.

Задачей Толстого было возвеличить этого мужика и раба и в образе Платона Каратаева сделать его олицетворением высшей человеческой мудрости. Этой целевой установкой писателя определяется отбор материала и все элементы произведения.

В. Шкловский полагает, что «Война и мир»—«дворянская агитка», и что «эта «дворянская агитка» не удалась».

Он вдвойне ошибается. Это не агитационное, а остро-полемическое произведение, а главное — полемика до чрезвычайности удачная. Ибо она действительно перевела внимание читателя от ужасов крепостников на красоту старой дворянской жизни, с острых и ясных политических вопросов на запутанные, сложные метафизические проблемы. Выбор — дореформенная Россия, Россия Аракчеева и Николая I или

Россия Герцена и Чернышевского, т. е. Россия, идущая по пути Запада, — делался в шестидесятых годах с первого слова в пользу последней. Спорить даже больше нельзя было.

Но спор стал острым, когда Запад был дан как «Люцерн», западная государственная власть — в виде толстовского Наполеона, когда, с другой стороны, вместо аракчеевщины предстало «Отрадное», вместо крепостного раба — Платон Каратаев, «круглое и вечное олицетворение духа простоты и правды», вместо крепостников — потусторонне-мудрый Андрей Болконский и каратаевски-правдивый Пьер Безухов.

В эпилоге к «Войне и миру» Толстой клеймил «невежество» шестидесятников: они одну сторону вопроса представляют «как решение всего вопроса», и противопоставлял им свою детерминистическую философию истории, как изобличающую их незнание.

И еще до того, в речи, произнесенной после его избрания в «Обществе любителей российской словесности», Толстой, готовясь к тому бою, который он дал шестидесятникам в романе «Война и мир», старался поставить на свое место «изобличительную литературу», «отражающую временные интересы общества», и высоко над ней вознес «литературу, отражающую в себе вечные общечеловеческие интересы, самые дорогие, задушевные сознания народа, литературу, доступную человеку всякого народа и всякого времени, литературу, без которой не развивался ни один народ, имеющий силу и сочность».

К созданию такой литературы он и звал. Не к тентетниковскому жизнеописанию отечественных генералов, как думают Павел Чичиков и Виктор Шкловский, — такие жизнеописания очень мало попадали в главных врагов дворянства: в Герцена, в Чернышевского, в сокрушителей дореформенной России. Он звал к созданию литературы, отражающей «вечные общечеловеческие интересы», в противоположность литературе изобличителей, «отражающей временные интересы общества».

Вот эту большую, боевую, очередную задачу своего класса он должен был выполнить и гениально выполнил. Не может поэтому быть никакой речи о военном писательстве, и пустой задорно-поверхностной фразой является формулировка Шкловского: неудавшаяся агитка.

Не агиткой, а полемикой против шестидесятников и полемикой гениальной и гениально удавшейся был роман. Не в том дело, что «Искра» высмеивала роман, и талантливо высмеивала. Никогда класс, тем более молодой прогрессивный класс, не дает себе заговаривать зубы, как бы гениально враг этого ни делал. Вернее, именно потому «Искра» так бешено атаковала роман, что он содержал в себе огромную зарядку вражеской энергии.

В доказательство своей вообще мало аргументированной мысли, что агитка не удалась, В. Шкловский пишет: «Современники-дворяне иногда упрекают Толстого» (73).

В. Шкловский об'ясняет это тем, что «тут произошло столкновение литературных вкусов, и люди не узнали определенного мотива в его новом жанре. Вяземский обиделся за Александра I не за историческую недобросовестность, потому что за это он бы не постоял, а за то, что Александр I жует, а жевать он не должен по законам жанра Вяземского» (73).

Но дело не в том, должен или не должен Александр I жевать, а в том, что В. Шкловский здесь жует формалистскую жвачку.

Вяземский, Норов, «современники-дворяне», которые «иногда упрекают Толстого», выражали официальный патриотизм, патриотизм наиболее военно-кастовой части дворянства. Именно они-то были военными писателями Романовых. Они не могли допустить снижения образа Александра I, снижения героев, «имена которых остались еще и останутся в наших летописях в укор их насмешникам» (А. С. Норов).

В. Шкловский пишет: «Норов обиделся, так сказать, жанрово: ему показался неправильным реалистический подход к героям двенадцатого года».

Неверно. Опять пустая формалистская фраза. Норов требовал как раз реалистического подхода, но полагал, что Толстой не дает такого подхода, что Толстой карикатурит героев 1812 г., и поэтому возмущался «насмешником» Толстым. Это следует из самой приведенной В. Шкловским цитаты из Норова:

> «Эти сословия в романе графа Толстого суть не что иное, как панургово стадо, плешивые вельможи и старые и беззубые сенаторы», которые «поддакивали и подписывали все, что им укажут... Еще остались дети тех плешивых старцев — вельмож и беззубых сенаторов, которые также теперь беззубые и плешивые, но которые помнят, как их отцы и матери посылали их еще юношами одного на смену другого на поле битвы и как их отцы, хотя плешивые, но помнившие Румянцева и Суворова, сами становились во главе ополчений».

Нет, жанрово Толстой и Норов или Вяземский не расходились. Они все одинаково стояли за реалистический показ прошлого, но они по-разному видели прошлое.

Норов, Вяземский его видели сквозь очки официальные, сквозь очки военной, самодержавной, крупно-дворянской касты.

Толстой сквозь очки сливавшегося со средним помещиком, спускавшегося по соглашательской лестнице родового дворянина, который больше всех почувствовал близость катастрофы класса, защищался не военными доблестями верхушек, а утверждением единства дворянства с народом в наиболее роковые для страны минуты истории, защищался философией детерминизма, правдой Платона Каратаева.

В. Шкловский видит, что Толстой какой-то иной, и бросает фразу, что Толстой жил со своей группой, но что это за группа и что следовало из жизни с этой отдельной группой, этого он не понял. Но определить эту группу — крайне важно. Иначе многого не понять в романе.

Эта группа — разорившееся и слившееся со средним дворянством родовое дворянство, наиболее, стало быть, ущербная дворянская группа. Ее боль, глубокий кризис этой

наиболее близкой ему группы дворянства, отдаленность этой группы от придворных, генерально-штабных, бюрократически-сановных интересов позволяли Толстому дать в сниженных тонах официальных героев и, наоборот, больше выдвинуть безымянного героя. Тем более, что писал он роман не затем, чтобы увековечить «отечественных генералов», а чтоб посрамить отечественных радикалов. Задача была не историческая, а политическая.

Это прекрасно понял К. Леоньтьев, который указал, что заслуга Толстого политическая, а не историческая, не «заслуга точности и верности изображения», а «заслуга сильного и полезного влияния», что много важнее.

> «Будь написано немножко поидеальнее, попроще, пообщее, пожалуй, и не поверил бы. А когда видит русский читатель, что граф Толстой еще немного повнимательнее и попридирчивее его, что... один герой — оробел, другой — сынтриговал, третий — прямо подлец, однако за родину гибнет (напр., молодой Курагин); когда замечает этот вечно колеблющийся русский чтец, что граф Толстой почти над всеми действующими своими лицами немножко и подсмеивается, тогда и он, читатель, располагается уже и всему хорошему, высокому, идеальному больше верит. Толстой прав еще потому, что сослужил читателям патриотическую службу всеми этими внешними принижениями жизни; они это любят и через это больше верят и высокому».

В. Шкловский, приводя эту цитату из Леонтьева, замечает: «И это был один из коренных моментов признания Толстого, отмеченный умным наблюдателем» (74). Но из слов умного наблюдателя надо делать умные выводы, а их-то В. Шкловский и не делает.

Что из этих слов следует?

Во-первых, что отбор и оформление материала следовали из целеустановки, а не из каких-то законов жанра, что сам жанр ими-то определился. Во-вторых, что роман «оставляет в душе читателя глубокий патриотический след» (Леонтьев), заставляет верить «всему хорошему, высокому, идеальному»,

иными словами, убеждает, что дореформенная Россия была не аракчеевщина, а «Отрадное».

А из всего этого следует раньше всего, что «дворянская агитка» удалась. Из этого же следует, что неверно утверждение В. Шкловского, будто «Война и мир» только «по заданию канонизация легенды, но не по восприятию читателя» (75).

Нет, она такова и по восприятию читателя, притом не современного нам читателя, а читателя, к которому Толстой адресовался. И в этом была вся цель Толстого.

Но Толстой канонизировал не старую легенду военных писателей — эта легенда сейчас не действовала, она была опорочена шестидесятниками, а свою новую, несравненно более тонкую и более действенную, каратаевски-отрадненскую легенду.

Отсюда, наконец, следует, что неверно, будто читателю надо было привыкнуть к новому жанру, чтоб оценить «Войну и мир».

Критик-читатель, чью социальную волю Толстой выражал, тут же, как Леонтьев, как Страхов, оценил «Войну и мир». Буржуазно-демократический критик отвергал «Войну и мир», как это делала «Искра», пока на повестке дня стояла борьба за реформы, но он принял «Войну и мир», когда эти вопросы были историей сняты, когда роман, таким образом, утерял свое остро-политическое значение.

Как создание романа, так и его восприятие современниками или последующими читателями, — все это было детерминировано конкретными условиями классовой борьбы, а не какими-то судьбами жанров и приемов. Сами эти жанры и приемы, их возникновение и конкретное осуществление в свою очередь тоже были обусловлены классовым бытием, классовой борьбой.

V

В. Шкловский бросил «израненными опоязовскими руками размазывать формалистскую кашу и взялся за марксистскую

ложку. Держит он ее до крайности неумело. Пользуется ею еще того хуже. Но он все-таки как-то прикоснулся к хорошему инструменту и, может быть, он все же кое-чего достиг бы». Но его держит за фалды старый Опояз, и то, чего он достиг своей социологической ревизией, он убивает своей формалистской схоластикой.

Своей социологической выучкой он пришел уже давно к сознанию того, что исторический роман не есть исторический источник и что целеустановка автора влияет на деформацию материала. Но эти положения давно более четко были сформулированы марксистским литературоведением. Марксисты уже не раз выясняли, во-первых, что исторический роман есть в первую очередь документ для познания эпохи и класса, которые его создали, а не эпохи, которая описывается в романе. Во-вторых, что отбор материала определяется той социально-классовой идеей, которая диктовала создание этого произведения, тем социально-классовым бытием, которое обусловило творчество автора данного исторического романа.

Здесь никаких новых Америк для современного марксистского литературоведения нет. Надо было только, усвоив эти положения, применить их к конкретному материалу «Войны и мира».

Но, перейдя к конкретному материалу и проделав над ним большую работу, В. Шкловский если не совсем забыл про основной принцип отбора, про классовую целеустремленность автора, то до-нельзя запутал его своей формалистской фразой.

В. Шкловский сопоставляет ряд фактов, как они даны историками, с тем, как они даны у Толстого. Он устанавливает, что Толстой их большей частью существеннейшим образом видоизменяет. Чем это продиктовано? — Социально-классовыми задачами автора. Казалось бы, что это должно быть ясно и для В. Шкловского после той ревизии формализма, которую он, по существу, произвел в своей книге.

Но оказывается, что классовая воля автора дело третье; оказывается, автор пишет так, а не иначе не потому, что он того желает, а потому, что законы письма этого требуют.

> «Фабула — это явление материала. Сюжет — это явление стиля. Сюжетные построения, подбирая для себя определенные фабульные положения, деформируют материал. Поэтому затруднения в пути, приключения, несчастные браки, дети, потерянные родители гораздо чаще встречаются в литературе, чем в жизни» (220).

Сюжетные построения, оказывается, сами рекрутируют себе потерянных опоязовских родителей, лефовских детей, эклектических исследователей, одним словом, отдают приказания, какой материал подбирать им, а писатели, мальчики на посылках, покорно выполняют — ничего не поделаешь: «участь» писательская такая подневольная.

Все эти случайности, как известно, больше всего встречаются у авантюрных писателей, у А. Дюма, в некоторых романах Ж. Занд и В. Гюго. Но их нет у Чехова, у Флобера, у Мопассана. Почему? Да потому, что самый выбор того или иного сюжетного построения социально обусловлен. Таким образом деформация материала определяется не сюжетным построением, не стилем, а сам стиль, само сюжетное построение, как и все остальные элементы произведения, обусловлены социально-классовым бытием, обусловлены той социальной функцией, для выполнения которой произведение возникает. Но В. Шкловский не сдается: это, мол, общие марксистские фразы. Художественное произведение определяется не социальным бытием, а самовитым бытием слова: «Бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет писательское сознание, не доходя целиком до его так называемой психики» (199).

Все здесь как у приличных людей, только совсем наоборот: «Бытие в конечном счете, определяет сознание», но не социальное бытие, а бытие литературного жанра, несмотря на то, что литературный жанр сам по себе идеологическое явление,

т. е. явление сознания, а не бытия. Хотите доказательства? — сколько угодно:

> «Язык «Переписки Гоголя с друзьями» тот же самый, что язык «Арабесок», т. е. для Гоголя «Переписка с друзьями» представляет собою непрерывную линию жанра, и мы имеем не изменение автора, а изменение жанра; при чем автор, как мы видим, иногда оказывается жертвой жанра. И Гоголь сам несколько смущен эффектом «Переписки»; он сказал не то, что хотел, потому что бытие литературного жанра, в конечном счете, определяет писательское сознание, не доходя целиком до его так называемой психики» (199).

Бедный и наивный Белинский! Зря обрушился на Гоголя: совсем не знал, что Гоголь не виноват, что жанр подвел его. Как жаль, что В. Шкловский не родился на сто лет раньше. Иначе выглядели бы многие страницы истории русской интеллегенции.

Чистейшая формалистская эквилибристика, которая свела на-нет значение всей проделанной Шкловским работы.

В самом деле, если жанр, сюжетное построение, прием довлеют над замыслом автора, то какой смысл имеют все те социально-классовые изыскания, которые В. Шкловский проделал? Никакого.

В. Шкловский действительно договаривается до вещей, которые уничтожают все результаты этих его изысканий. «Лев Николаевич, дворянский по идеологии писатель, работал по способу подачи материала методами писателей-разночинцев, со снижающей недоверчивостью и психологизмом. Старая литература, к которой принадлежал Толстой по своим намерениям, этой психологизации не знала» (239). В. Шкловский сам похвалил К. Леонтьева как «умелого наблюдателя» за то, что тот выяснил, каким целям Толстого служили снижающая недоверчивость и психологизм. И вдруг строит такую антитезу, что, несмотря на дворянскую идеологию, Толстой пользовался этими приемами. Наперекор своим намерениям «работал он по способу подачи материала методами пи-

сателей-разночинцев» только потому, что «может быть, несовпадение жанра с содержанием есть одно из необходимейших условий жанра».

Что тогда остается от всей социальной аргументации В. Шкловского? Какое тогда имеет значение тезис, что «Война и мир» — «дворянская агитка», если такие основные приемы романа, как снижающая недоверчивость и психологизм, были результатом не дворянской идеологии, а литературного спроса классового врага, как В. Шкловский в другом месте выражается?

Гоголь, вопреки своему намерению, написал своим друзьям не то, что хотел; Толстой, вопреки своей идеологии, работал по способу разночинцев. И все это потому, что существует какая-то стихия жанра, какая-то стихия сюжетного построения, над которыми никто не властен. Нет, это только В. Шкловский, повидимому, вопреки своему намерению, начав книгу с тезиса, что «Война и мир» — дворянская агитка, в «Заключении» пишет, что работал Толстой наперекор своей идеологии; В. Шкловский посвятил большое количество страниц на воспроизводство карикатур «Искры», доказывающих, как изобличители издевались над романом, который апологировал дворянство, и заключает книгу фразой: «Роман оказался в разряде обличительных, а не прославляющих».

Когда? В шестидесятых годах? Нет, тогда он был прославляющий с точки зрения К. Леонтьева, Страхова, всего среднего дворянства, с точки зрения «Искры» и всех тех изобличителей, которые нападали на него за то, что он не дал характера времени, подразумевая под этим, как это и следует из «Послесловия» Толстого (где он отвечает своим критикам), не умаление героизма защитников Бородина, а замалчивание ужасов крепостничества. Роман был тогда изобличительным с точки зрения военных, крупно-дворянских, сановно-бюрократических верхов. Он стал опять изобличительным к концу восьмидесятых годов, к моменту торжества толстовства, когда вопрос о реформах, об ужасах крепостни-

чества потерял свою актуальность. Но сейчас его изобличительная роль романа была уже того же характера, что и толстовская вообще. Она была в правде Платона Каратаева, в механизировании власти и властвующих. Но все это никакого отношения уже не имело к той главе из истории стиля и жанра, которую «Война и мир» составляет.

Стиль же, жанр, сюжетное построение «Войны и мира» не насиловали волю Толстого, не изменяли его намерения, а сами были обусловлены его намерениями, в последнем счете его социально-классовым бытием.

Писатель творит волю своего класса, которая является и его волей. Он — не раб класса и не наемный рабочий своего класса. Таким он является для сторонников лефовского толкования социального заказа. Он — авангардный боец своего класса. И не против своего намерения, не вопреки своей идеологии Толстой и Гоголь так, а не иначе осуществляли свои произведения, не по принуждению жанра они это делали; они создавали жанр и все те приемы, которыми они осуществляли этот жанр, потому что этот жанр, так осуществленный, наибольшим образом содействовал торжеству их классовой воли, иначе говоря, всего больше служил их намерениям.

Все эти утверждения В. Шкловского неверны со стороны методологической и часто содержат ошибки фактические.

«Снижающая недоверчивость и психологизация» как метод писателей-разночинцев? Но ведь этим методом до Толстого пользовался Пушкин, который, как известно, не был разночинцем.

С другой стороны, очень сомнительна психологизация Чернышевского в романе «Что делать?». Очень мало «снижающей недоверчивости и психологизации» в произведениях народников. Едва ли кто-либо из разночинцев позволил себе такую «снижающую недоверчивость и психологизацию» крестьян и помещицы, какие дал Толстой в «Поликушке».

И так десятки раз на протяжении книги В. Шкловский из-за своей методологической путаницы то приходит к теоретическим несуразностям, то к наивнейшим фактическим ошибкам. Несколько примеров.

Первый пример. В. Шкловский приводит рассказ Константина Леонтьева о том, как он читал «Войну и мир» молодой крестьянской чете. Слушатели очень волновались судьбой Пьера и Наташи, но «о крепостном праве они оба и забыли, хоть сами были дети крепостных, до того граф Толстой сумел заставить их полюбить своих дворян». В. Шкловский выводит: «Читатели Толстого, крепостные, забыли про крепостное право. Художественная форма уничтожала смысловое содержание» (85).

Какая наивность! Но смысловое содержание в том и состояло, чтоб крепостных «заставить полюбить своих дворян», забыть про крепостное право. В другой раз В. Шкловский изрекает:

> «Генезис приема не равен его функции. Может случиться даже, что прием... даже примет в своем применении противоположное направление. У Толстого в результате остраненным оказалось именно то общество, которое он хотел реабилитировать. Это заметил уже Салтыков-Щедрин, который говорил: «Эти военные сцены — одна ложь и суета... Багратион и Кутузов — кукольные генералы. А вообще — болтовня нянюшек и мамушек... А вот наше так называемое «высшее общество» граф лихо прохватил» (111).

Сколько ошибок наворочено и сколько недомыслия проявлено! Понятно, великого старика Наташей и Марьей не растрогать: все это для него «болтовня нянюшек и мамушек», и хвалебная «художественная форма», которая «уничтожает смысловое содержание», здесь оказалась банкротом. Во-вторых, откуда это следует, что Толстой хотел реабилитировать, а не «лихо прохватить» «высшее общество»? Наоборот, весь путь Толстого, начиная от «Детства», «Казаков» и включая «Войну и мир», — «Войну и мир» в особенности, — свидетельствует именно о его желании «лихо прохватить» «высшее общество».

Об этом говорит и бегство Оленина на Кавказ, и портреты всей семьи Курагиных, и вечер у Анны Павловны Шерер, и отношение Андрея Болконского к «высшему свету», и противопоставление этому «высшему свету» семьи Ростовых и т. д., и т. д.

В этом и было задание той своей группы, с которой Толстой жил и которую мы выше охарактеризовали. Эта группа стремилась таким образом переложить всю историческую вину на «высшее общество» и сейчас перед лицом суда истории заявить, что источником всех бед была придворная, генеральски-штабная, сановно-бюрократическая верхушка.

Генезис приема был именно в той функции, которую он должен был выполнить. Весь прием «остранения» — термин, кстати сказать, выдуманный, до крайности неблагозвучный и который правильнее было бы назвать «неприятие» — был у Толстого обусловлен именно тем, что он отказался воспринять мир так, как его воспринимало дворянское «высшее общество», или так, как его воспринимали Герцен, Тургенев, Чернышевский и Добролюбов.

Художник, да и публицист или политик, прибегает к этому приему каждый раз, когда он отказывается принять традиционное отношение к явлению или факту.

Когда во время французской революции французы называли Людовика XVI гражданином Капетом, они прибегали к приему «неприятия», так как они отказывались воспринимать данного человека как короля Людовика XVI.

К этому приему часто прибегал Ленин в полемике со своими классовыми врагами. Этот прием был в лозунге «долой десять министров-капиталистов», который говорил: какое они там революционное правительство, это просто десять министров-капиталистов.

В. Шкловский так много и так шумливо говорит о приеме остранения, как будто формалисты его впервые установили в литературоведении, а он-то его первый открыл у Толстого. Между тем об этом приеме было говорено не раз, и у Тол-

стого его, если не ошибаюсь, первая, но во всяком случае задолго до формалистов, отметила Л. И. Аксельрод.

Что у В. Шкловского примечательно, когда он говорит о методе неприятия или, оставляя его термин, о методе остранения, так это то, что он и здесь спутал, и здесь, как мы видели, на вопросе об опорочении и реабилитации «высшего общества» у Толстого не понял, что к чему.

Третий пример. В. Шкловский постулирует: «Факт должен быть принят жанром» (7) и раз'ясняет:

> «Здесь нет никакого идеализма,—мы знаем, например, что в Англии работают старые машины; к качеству товара, производимого на них, привык потребитель, и хотя можно поставить новые машины, более продуктивные, но машины (жанр) не меняются».

И опять сколько несуразностей в трех-четырех строчках! Машины меняются или не меняются совсем не потому, что потребитель привык к качеству товара, а потому — есть конкурент или нет конкурента, который работает более продуктивными машинами и производит товар дешевле; удается или не удается рабочему классу заставить капиталистов перейти на более современную технику.

Машины (жанр) не довлеют сами по себе над товаром (над фактами), и тем более старые машины, которые не являются отражением состояния производительных сил данной эпохи. Вопрос о машинах и товарах решается различно в зависимости от того, какому классу эти машины принадлежат: капиталистам или пролетариату, а там, где машины принадлежат капиталистам, — в зависимости от того, в чьих руках рабочее движение: реформистов или коммунистов. Если вернуться от аналогии с машинами к литературе, то надо сказать: не жанр обусловливает характер деформации факта, а социальная идея автора, которая является выражением его социального бытия, она-то определяет жанр и она, только она, обусловливает особенности жанра в его данном конкретном осуществлении, и социальная идея обусловливает характер деформации фактов в пределах данным образом осуществленного жанра.

В утверждениях же В. Шкловского — если не идеализм, то эмпиризм технической интеллигенции. Стало быть, наиболее сейчас вредный вид идеализма, ибо он усиленно подкрашивается под материализм и иными простачками принимается за таковой.

VI

Пред нами прошли три теоретических перла.

Не менее блестящ В. Шкловский, когда он свои теории применяет непосредственно к материалу.

Высшая формалистская добродетель, как об этом уже протрубили все формалистские трубы, состоит в том, что формалисты, мол, не разглагольствуют по поводу литературы, а работают над материалом. Книга В. Шкловского о Толстом всеми лефовскими трещотками об'явлена образцом работы над материалом.

Мы вынуждены уделить еще одну-две страницы, чтоб проверить качество этой работы над материалом. По необходимости мы тут вынуждены много цитировать. Метод В. Шкловского состоит в том, что он сравнивает исторический факт с его описанием у Толстого и выясняет, как материал деформировался и почему это произошло. Заинтересовался В. Шкловский вопросом о присутствии Пьера Безухова на Бородине. Известно, что это один из центральных моментов романа. Но какое непонимание обнаружил В. Шкловский в его разборе! В. Шкловский установил, что в «Петербургской Газете» за такой-то год, за нумером таким-то, на странице такой-то сказано по этому поводу то-то, что в книге О. Миллера сказано то-то, а в «Искре» напечатана пародия такая-то.

Ну, для этого не надо еще ни особых критических талантов, ни особенного формалистского умения. Для этого не надо быть специалистом «вообще истории литературы», как сей свежеиспеченный специалист по Толстому пренебрежительно говорит по адресу проф. Грузинского (119). Для этого достаточно быть «вообще» архивной крысой.

Дальше В. Шкловский устанавливает, «что Пьер, композиционно говоря, выехал на Бородино не в первый раз. Толстой уже применял этот прием, выпустивши вместо Багратиона (вероятно, опечатка: не «вместо Багратиона», а «вместе с Багратионом», как это на самом деле происходит у Толстого.— *И. Н.*) аудитора, т. е. штатского человека. Аудитор появился только для создания контраста, но по своей телесной характеристике и по композиционной роли он совершенно совпадает с Пьером» (123).

Но это чистейшая чепуха. Аудитору в описании Шенграбенского боя уделено 10—12 строк. Он предмет насмешек Жеркова, того самого Жеркова, который, «композиционно говоря», уже раз был показан в своей роли шутника, когда он поздравлял генерала Мака с поражением его армии. Жерков сейчас потешался над аудитором. Тот наивно и хитро улыбался, «как будто ему лестно было, что он составлял предмет шуток Жеркова, и как будто нарочно старался казаться глупее, чем он был в самом деле».

Когда недалеко от него и Багратиона, в свите которого он едет, упал убитый казак, то Жерков и дежурный штаб-офицер пригнулись к седлам и прочь поворотили лошадей. Аудитор остановился против казака, с внимательным любопытством рассматривал его. Князь Багратион, прищурившись, оглянулся и, увидев причину происшедшего замешательства, равнодушно отвернулся, как будто бы говоря: стоит ли глупостями заниматься.

Он введен исключительно для контраста его любопытства и равнодушия Багратиона. Пьер введен, как нам дальше станет ясно, для подготовки толстовской детерминистической философии. Аудитор-чиновник — дурак, который силится казаться глупее, чем он на самом деле. Пьер дан, как высший судья не только Бородина, но и войны вообще. В чем тогда их композиционное тождество?

Высказав всем Незеленовым известную истину, что Толстой здесь следовал литературной традиции Стендаля с его

Фабрицием на Ватерлоо, хотя по существу роль Фабриция на Ватерлоо и Пьера на Бородине чуть ли не менее различны, чем роль аудитора и Пьера, В. Шкловский подходит, наконец, к поставленному вопросу об историческом факте, который Толстой использовал, чтобы дать Пьера на Бородине.

Сведения об этом факте сводятся к нескольким строкам из письма современницы Бородинского сражения, где сказано, что «князь Вяземский возымел дерзкую отвагу участвовать в качестве зрителя в Бородинском сражении. Под ним убили двух лошадей, а сам он не раз рисковал быть убитым, потому что Валуев пал возле него. По окончании сражения он вернулся в Москву» (125).

В. Шкловский констатирует, что Вяземский, «написавши возражения на «Войну и мир», однако, не узнал себя в Пьере».

Не узнал себя потому, что (послушайте глубокомысленное об'яснение) «Вяземский был в форме. Форма его состояла из синего чекменя с голубыми обшлагами и из большого кивера с высоким султаном». Пьер же был «в зеленом фраке и в белой шляпе, т. е. штатский человек Вяземский обратился в человека в штатском. Произошла своеобразная реализация метафоры, т. е. определенный исторический факт, попавши в полосу наибольшего реалистического благоприятствования, совершенно исказился и обратился в факт стилистический» (126). Так вот в чем все мастерство Толстого. Он снял с Вяземского синий чекмень с голубыми обшлагами и нарядил князя в зеленый фрак и белую шляпу, и такой князь вышел, что сам себя не узнал и про самого себя подумал, что это другой, Пьер Безухов какой-то.

Но Виктор Шкловский — он хитер, его не обманешь: князь Вяземский как есть князь Вяземский, но только обращенный в стилистический факт.

А мы вот ни в какого кн. Вяземского не верим, как ни уважаем формалистскую работу над материалом.

Потому что дело совсем не в том, что на голове у Вяземского, как свидетельствует В. Шкловский, был «большой ки-

вер с «высоким султаном», а у Пьера на голове была белая шляпа. Суть в том, что в голове у кн. Вяземского были совсем-совсем иные мысли, чем те мысли и переживания, которыми Толстой наделил Пьера, и, отправляясь на Бородино, кн. Вяземский так же мало подозревал о тех функциях, которые Пьер (по воле Толстого) должен там выполнить, как мало В. Шкловский эти функции понял.

Вспомним, в чем они состояли — эти функции.

Пьер, невоенный, масонский, впоследствии каратаевский и все время идущий к Каратаеву, — Пьер должен засвидетельствовать, что Бородино было не военным сражением, а святым делом народа: «Увидав мужиков (не солдат, а именно мужиков. — *И. Н.*), ему понятно стало то, что хотел выразить солдат, говоривший о том, что всем народом навалиться хотят» (разрядка Толстого.— *И. Н.).*

Пьер должен был засвидетельствовать, что стратегии никакой нет. Героизма нет никакого: ибо курган Раевского не важнее любого другого места, и солдаты, отказывающиеся от водки («не такой нынче день»),— не меньшие герои, чем Ермолов с его сыновьями.

Он должен был канонизировать легенду о Бородине, преображенную в легенду о единстве Кутузова-Болконского-Долохова, безыменного «молоденького круглолицого офицерика», который погиб на глазах Пьера, об их единстве с русским народом, с которым они вместе «навалиться» шли.

Он должен был, с другой стороны, изобличить штабных, для которых Бородино лишь источник наград, Друбецкого, который не забыл обчистить «рукой коленки, которые он запачкал, прикладываясь к иконе».

Он должен был, чтобы не перечислить ряд других до чрезвычайности важных функций, почувствовать, что такое они — солдаты, умилиться ими и сделать один из тех своих шагов к Каратаеву, которыми измеряется вся жизнь и весь творческий путь Толстого.

«Солдатом быть, просто солдатом,— думал Пьер, засыпая,— войти в эту общую жизнь всем существом, проникнуться тем, что делает их такими. Но как скинуть с себя все это лишнее, дьявольское, все бремя этого внешнего человека?»

Пьер должен был, наконец, через этот шаг к каратаевщине утвердить торжество философии фаталистического детерминизма:

«Наитруднейшее дело есть подчинение свободы человека законам бога»,—говорил голос. «Простота есть покорность богу; от него не уйдешь. И они простые. Они не говорят, но делают. Сказанное слово — серебряное, а не сказанное — золотое. Ничем не может владеть человек, пока он боится смерти. А кто не боится ее, тому принадлежит все. Ежели бы не было страданья, человек не знал бы границ себе, не знал бы себя самого. Самое трудное (продолжал во сне думать или слышать Пьер) состоит в том, чтобы уметь соединить в душе своей значение всего. Все соединить»,— сказал себе Пьер.— «Нет, не соединить. Нельзя соединить мысли, а сопрягать все эти мысли, вот что нужно. Да, сопрягать надо, сопрягать надо!»,— с внутренним восторгом повторил себе Пьер, чувствуя, что этими именно и только этими словами выражается то, что он хочет выразить, и разрешается весь мучащий его вопрос.

В словах: «сопрягать надо, пора сопрягать», с которыми Пьер просыпается, разбуженный словами форейтора, что «запрягать надо, пора запрягать», — в этих словах последний суд над историками 1812 г. Историки судят об историческом процессе по разорванным явлениям, по какому-то «неизвестному остатку от того, что мы знаем о законах жизни человека» (эпилог), тогда как познать можно, «только ограничив свободу до бесконечности». Вместо отыскания причин, история должна поставить своей задачей отыскание законов» (эпилог).

Или языком Пьера говоря: «Наитруднейшее дело есть подчинение свободы человека законам бога. Соединить в душе своей значение всего». Но мысли соединить нельзя, тогда это поиски причин. Их «сопрягать надо, сопрягать пора».

В сне Пьера — последний вывод из Бородина. Он — утверждение Каратаева: быть как они. Он — утверждение фаталистического детерминизма.

Функция Пьера на Бородине — художественная подготовка основных стержневых идей романа.

В. Шкловский, легкомысленно прошедший мимо Каратаева и обывательски не понявший значения для романа толстовской философии истории, конечно, не мог видеть и оценить всю сложность страниц, где дан Пьер на Бородине.

Он заметил штатского Вяземского и обрадовался: вот он, штатский Пьер на Бородине.

Но штатский Вяземский здесь буквально тот гвоздь, из которого солдат брался щи изготовить. По разумению В. Шкловского, «во всей этой истории (Пьера на Бородине.— *И. Н.)* Льву Николаевичу нужно восприятие непонимающего человека, что такое редут и что такое атака, как видно из прилагаемого отрывка».

Да, «из прилагаемого отрывка» видно, как В. Шкловский мало понял, к чему этот отрывок. Он не заметил, что в нем отрицание казенного героизма и утверждение великой народной жертвенности. Не заметил, что в животной борьбе Пьера с французом, в том, что Пьер за горло душит человека,— утверждение последнего знания Андрея Болконского, что «война самое гадкое дело» и что ложь, будто «военное сословие — самое почетное».

В. Шкловский ограничивается в характеристике этого отрывка констатацией: «По манере описания эти куски очень близки к «Севастопольским рассказам». Нова в них лишь мотивировка остранения» (127).

Сказал два слова: одно иностранное, а другое очень странное: «мотивировка остранения», и доволен и удовлетворен. Все понял и об'яснил.

Но ведь из шкловской «мотивировки» прилагаемого отрывка, из всех его разговоров о Вяземском-Пьере видно лишь одно: полное непонимание того материала, над которым

он работает. В самом деле, при чем тут Вяземский? Какая-то дама писала: «сей последний возымел дерзкую отвагу участвовать в качестве зрителя в Бородинском сражении», и Толстой прочел письмо и «возымел дерзкую отвагу» написать Пьера на Бородине. И это называется сравнить «материал и стиль», и это называется «работать над материалом».

Да почему вообще для показа Пьера на Бородине нужен был доподлинный исторический факт больше, чем для сцены последней встречи погибающего Анатолия Курагина и умирающего Андрея Болконского? Или чем для истории с Эллен, которая в дни Бородино решает, за кого из двух, за принца или за вельможу, ей выйти замуж? У В. Шкловского готовая формалистская фраза: то романная линия, а то историческая линия.

И того он не понимает, что нет двух линий, а есть одна единая, и вся она сформулирована во втором параграфе послесловия, которым политически было обусловлено возникновение романа.

Там Толстой, опровергая мнение изобличителей, что крепостное право была Салтычиха, что характер времени выражается Аракчеевым — а для этого опровержения роман был написан — говорит: «В те времена также любили, завидовали, искали истины, добродетели, увлекались страстями».

Вот для утверждения этого основного тезиса, для доказательства этого основного второго параграфа послесловия нужна была романная линия не меньше, чем нужна была историческая. Поэтому, как Толстой позволяет себе прервать описание происходящего с Пьером на Бородине и вообще всего Бородинского боя описаниями Наполеона перед портретом сына и рассуждениями-изложениями своей философии войны, точно так же он позволяет себе прервать описание происходившего с Пьером и на ряду с изложением своей философии войны рассказать о романах Эллен. Он при этом не боится того снижения стиля, которое получается от перехода от слов: «Силы двунадесяти языков Европы

ворвались в Россию», которыми начинается вторая глава третьей части второго тома, до слов: «Эллен, возвратившись вместе с двором из Вильны в Петербург, находилась в затруднительном положении», которыми начинается одна из ближайших последующих глав. Именно эти страницы, посвященные едва ли не самой пошлой истории «высшего общества», предшествуют рассказу об уходе Пьера с Бородинского поля. Если В. Шкловский не бросал бы зря словечки «о композиционной роли», а способен был бы задуматься над сущностью композиции, над этими переходами от Бородина к философии войны и к истории с разводом и новым браком Эллен, над переходом от Эллен через главу о солдатах, после Бородина накормивших голодного Пьера своим «кавардачком», к заключительной главе этого эпизода, к главе о сне после Бородина, где Пьер решает: «надо сопрягать, пора сопрягать»; если бы он способен был продумать смысл этих переходов, то он не ограничился бы общими, ничего не говорящими формалистскими фразами о двух линиях: романной и исторической. Обе они представляют совершенное единство, обусловлены и служат одной и той же, неоднократно сформулированной нами социально-классовой задаче, и как историческая линия, так и романная определялись не историческими фактами, а заданиями автора, как и посылка Пьера Безухова на Бородино произошла совершенно вне какого-то Вяземского. Князь Вяземский здесь притянут В. Шкловским за кивер с высоким султаном.

VII

Постараемся быть возможно краткими при рассмотрении следующих примеров «работы над материалом».

Глава девятая, с большой претензией названная: «Язык романа «Война и мир», разбита на две главки, из которых первая еще более претенциозно названа: «Язык Толстого».

По существу эта глава сводится к нескольким всем известным отзывам современников о языке, вроде того, что

«женщина Тургеневской языковой традиции Александра Толстая» считала, что у Толстого «неуклюжие фразы», да несколько общих фраз о том, кто у Толстого говорит хорошим и кто плохим французским языком.

Маловато, очень жидко. Ведь руководителем школы называется; школы, которая во главу угла ставит исследования языка; формальная школа эта называется. В. Шкловский пишет:

> «Долохов, как отмечал еще Константин Леонтьев, в романе человек особенный, Толстой его не остраняет. Может быть, это об'ясняется богатым литературным прошлым типа Долохова и точной стандартизацией его в предшествующих вещах. Долохов по-французски говорит плохо. Но Толстой к этому относится без укоризны. Вообще социальная характеристика Долохова основана на том, что хотя и не comme il faut, хотя и не был богачом, но был принят в самом лучшем обществе; он, так сказать, comme il faut honoris causa. Эта речевая характеристика обозначает, что хотя Долохов и говорил не слишком хорошо, но он все-таки был в хорошем обществе» (213).

Опять напутал наш исследователь.

«Долохов — особенный, Толстой его не остраняет». А разве всех персонажей он остраняет? Наташу, Марию, Каратаева — он остраняет? Он пользуется приемом «неприятия» в отношении фигур и явлений, которых он не принимает, которых он воспринимает резко отлично от того, как все их воспринимают.

Вероятно, говорит В. Шкловский, то, что Толстой не остраняет Долохова, «об'ясняется богатым литературным прошлым типа Долохова и точной стандартизацией его в предшествующих вещах». В. Шкловский хочет сказать: «в предшествующей литературе», где много раз был дан тип бреттёра. Но какой это наивный литературный реализм! Существовал в литературе стандарт бреттёра — вот он и перешел к Толстому.

Ничего к Толстому тут механически не перешло. Совсем Долохов не из стандарта, как мы это сейчас увидим.

Дело-то совсем наоборот. Весь Долохов дан, чтоб сказать, что хотя он «в хорошем обществе», но он хороший, что хотя он и бреттёр и собутыльник Анатолия Курагина, но он совсем, совсем иной, потому что не из курагинской гнили, а такой же, как Ростовы, как Пьер, как Денисов.

Чтобы понять это, достаточно сравнить встречу на Бородине Курагина с Болконским и Долохова с Пьером. Анатоль Курагин на Бородине дан, чтобы привести Андрея к умилению своим желанием «любви к врагам». Сам Курагин, только «испуганный и покорившийся», рыдает «как женщина: ооооо! о! ооооо!».

Другое дело Долохов. Он активно борется за родину. Он перед лицом великого дела чувствует ничтожность своей вражды с Пьером, и он, «громко, не стесняясь присутствием посторонних, с особенной решительностью и торжественностью» первый обращается к Пьеру:

> «Накануне дня, в который бог знает, кому из нас суждено остаться в живых, я рад случайно сказать вам, что я жалею о тех недоразумениях, которые были между нами, и желал бы, чтоб вы не имели против меня ничего. Прошу вас простить меня».
>
> Пьер, улыбаясь, глядел на Долохова, не знал, что сказать ему. Долохов со слезами, выступавшими ему на глаза, обнял и поцеловал его».

Какой изумительный контраст последней встречи двух пар соперников, Долохова и Пьера, Андрея Болконского и Курагина! Насколько самим этим контрастом встреч Толстой поставил Долохова вне стандарта бреттёра! И как В. Шкловский здесь еще не раз ничего не понял!

Долохов говорит плохо по-французски по той же причине, по которой и Илья Ростов плохо говорит по-французски: потому что они лучше, чем все те, кто хорошо говорит по-французски.

По какому принципу Толстой, вообще, отмечает характер французского языка и персонажей?

Крупные аристократы, но которые — по мнению Толстого — и аристократы духа, те говорят прекрасно по-французски — сами того не замечая, и, так сказать, незаметно для Толстого. Так говорит Андрей Болконский.

Высшее общество, если это не Билибин, который все же умнее этого высшего общества, говорит изысканно-хорошо, подчас так хорошо, как французы сами не говорят. Но в этом самом хорошем языке выражение их нехорошести, их лживости, деланности. Через этот самый их язык Толстой их «лихо прохватывает». Толстовское дворянство, то дворянство, необходимостью реабилитации которого продиктован роман, — Илья Ростов, Денисов, Долохов, — те говорят по-французски плохо. Но это им не в укор, потому что в этом лишнее доказательство того, что они были не чужие, а одно целое с русским народом.

В. Шкловский берет документ, почти автобиографический: «Детство» — произведение, продиктованное, хотя не во всем, но во многом иными заданиями, чем «Война и мир», и аргументирует делением в «Детстве» людей на «comme il faut» и не «comme il faut», в зависимости от того, кто как говорит по-французски. Все тот же литературный наивный реализм, который так присущ В. Шкловскому.

Второй пример.

В. Шкловский полагает, что «язык Льва Толстого в «Войне и мире» — результат взаимодействия языка литературного и языка официальной истории. Здесь-то В. Шкловский и оказался до конца в плену у своей формалистской механистичности. Не взаимодействие языка двух жанров, а деформация языка этих жанров в соответствии с целевой установкой автора.

В. Шкловский сопоставляет описание ночного продвижения отряда у Толстого и у Михайловского-Данилевского, находит ряд общих выражений и констатирует: у Толстого язык официальной истории.

Но есть еще один источник этого описания, помимо Михайловского-Данилевского. Это сам Толстой. Этот эпизод имеется в «Набеге». Там уже дан лиловый цвет, на пользование которым В. Шкловский, вслед за Апостоловым, указывает: «Снеговые горы начинают скрываться в лиловом тумане» (Л. Толстой, т. II, стр. 29, Гиз, 1928 г.).

Там ночное продвижение отряда дано в фразах, вошедших в несколько деформированном виде в цитированный В. Шкловским отрывок из «Войны и мира». Там сказано:

> «Только изредка слышались в рядах звон тяжелого орудия, звук столкнувшихся штыков, сдержанный говор и фырканье лошади». (Там же, стр. 18. Ср. у В. Шкловского, стр. 20.)

Эти строки, продиктованные вероятно каким-нибудь военным воспоминанием Толстого, говорят, что, помимо языка мемуаров и языка официальной истории, язык «Войны и мира» определялся живым языком Толстого. Точнее говоря, живой язык Толстого определял характер деформации языка его исторических материалов.

Но мы уже указывали, что «теория» Шкловского о Толстом как о военном писателе-дилетанте заставила его не учесть все творчество Толстого до «Войны и мира».

Не имея возможности остановиться на всех образцах социологической отсебятины и формалистской эквилибристики, которые В. Шкловский преподносит под громким названием исследования «материала и стиля» романа, приведем еще два примера.

В. Шкловский констатирует, что «герои Толстого проще своих исторических прототипов: беднее и глупее. Лев Николаевич моменты взаимоотношения русских с заграницей вытеснил из своего романа. Денису Давыдову у него незачем вспоминать о Тугенбунде и нечего с ним спорить, он его не заметил. Денис Давыдов не принял бы в свою компанию Ваську Денисова» (15—16).

Почему? Да потому же,— говорит Шкловский, — что Толстой военный писатель. Непосредственно вслед за приведенной цитатой В. Шкловский категорически повторяет:

«Итак... формулирую еще раз: «Войну и мир» писал писатель-дилетант, он же военный писатель».

А мы еще раз формулируем:

Итак... исследование о «материале и стиле» писал кустарь самодельных «марксистских ложек», он же формалистский теоретик.

В том, что Толстой игнорировал связи русских с заграницей, было продолжение линии «Люцерна».

Декабристы — по-своему — звали учесть опыт Запада. Разночинцы видели выход из кризиса в следовании западным идеям: парламентаризма или социализма. Толстой отвергал опыт Запада, он звал к Каратаеву, он разоблачил «Люцерн» и превознес «Отрадное». Он поэтому образованного Дениса Давыдова превращает в Ваську Денисова. Толстой здесь как бы говорит: «Денисов значителен не тем, что с Тугенбундом был связан, он знает, что не Тугенбунд спас Европу, а вот он, Долохов, «дьячок», взявший в месяц несколько сот пленных». Он знает, что «Тугенбунд — это колбасникам хорошо, а я, бг'ат, этого не понимаю, да и не выговог'ю». Из-за люцернского отказа от Запада, в котором таился уже третий выход из кризиса, каратаевский выход, Толстой заставляет Ваську Денисова так решительно насмехаться над Тугенбундом. Толстой делает своих героев «проще, беднее и глупее», потому что он, вместо тугенбундовской образованности и западного ума, награждает их кутузовской и каратаевской простотой и мудростью.

Толстой лишает своих героев западных знаний и идей и делает их проще, беднее и глупее не потому, что Толстой военный писатель — он таким никогда не был,— не из-за своей любви к армейской упрощенности и грубости. В этих чертах романа продолжение того пути Толстого, который шел от «Люцерна» и «Казаков» и который в «Войне и мире»

раскрылся в образе Каратаева. Но всего этого В. Шкловский не понял.

Сам В. Шкловский, не в пример Ваське Денисову, человек богатый. У него, оказывается, помимо социологического и формалистического метода, есть в запасе и фрейдистский, правда, испорченный, но ведь и социологический у него тоже не первого качества.

Толстой — пишет В. Шкловский — «вытеснил предчувствие бунта изображением его подавления. Дворянин Ростов легко разогнал крестьян. Н. Ростов здесь идеальный исправник» (12).

Еще и еще раз спутал. Толстой не вытеснил предчувствия бунта, а он отверг разговоры о том, что бунты были и что эти бунты были жестоко подавлены.

Смысл сцены встречи Ростова с крестьянами Марии Болконской был таков: вообще весь народ думал только о том, как бы уйти из района наполеоновской оккупации, ибо каждый русский человек жил одной мыслью, что он «Наполеону не слуга», и если кто-нибудь заколебался, не остаться ли, то он при первом нажиме отказывался от своего намерения. И еще: мол, какие там бунты, так — крестьяне поорали и проболтались зря утро. Какое там жестокое подавление бунтовавших, — Николай Ростов только несколько громче обычного поговорил с крестьянами. Не вытеснение предчувствия бунта у Толстого, а утверждение легенды о едином народе, который жив одной мыслью — не попасть под власть Наполеона.

Операция при помощи фрейдистской терминологии (вытеснение неприятного предчувствия картиной возможного приятного исхода) оказалась не более счастливой, чем оперирование Шкловского марксистской фразеологией.

В полном соответствии с методологическим богатством В. Шкловского находятся его наблюдательность и способность к обобщениям.

Ухватившись вслед за Мережковским за верхнюю губку Лизы, жены Андрея Болконского, В. Шкловский выводит правило: «Второстепенным героям Толстой давал акцент. Они имели только одну черту, по ней их узнавали, как по знамени; при чем акцентированные приметы имеют именно второстепенные действующие лица, потому что главные действующие лица в этом не нуждаются. Их, по условиям литературной техники, можно было изложить шире. Тут нужно об'яснить разницу характеристики действующих лиц у Толстого, в зависимости от их метража, как сказал бы кинематографист» (100—101).

Но и это неверно. Билибин «ходит» со складками на лбу, которые он собирает и распускает каждый раз до и после того, как он скажет свое «mot», Эллен акцентирована белой грудью, а их метраж — как известно — далеко не такой ограниченный. Мало того, Кутузов «ходит» даже по Бородинскому полю «с акцентом» своей толщины «в длинном сюртуке на огромном толщиной теле» (разрядка моя.— *И. Н.*). Пьер Безухов помимо своей толщины «ходит» по тому же Бородинскому полю еще «с акцентом» «вывернутых ног», и наконец княжна Марья каждый раз устремляет свои «лучистые глаза». А на что уже длинный «метраж» Толстой уделил Кутузову, Пьеру и Марье!

В. Шкловский в одном месте своей книги превозносит «талантливого Суворина» и третирует «трудолюбивого Михайловского». Надо было В. Шкловскому с большим почтением отнестись к трудолюбию. Ибо если автора этой книги можно за что-нибудь похвалить, то только за большое трудолюбие, если и эту похвалу не надо отнести за счет молодых соратников В. В. Тренина, М. Никитина и др., которые с достойным лучшей участи усердием тащат для формалистов каштаны из огня.

Но затраченный труд не оправдался. Разработанный им материал мог бы быть новым аргументом в пользу справедливости сказанного марксистами о «Войне и мире». Но этот материал с самого начала засорен и искалечен неумелым обра-

щением с социологическими инструментами. Он похоронен в тучах лефовской пыли и опоязовской схоластической трухи.

Современное научное литературоведение сможет использовать этот материал — а материал там собран интересный, хотя и не столь большой — лишь после тщательной дезинфекции, пропустив его через высокую критическую температуру. Иначе формалистская гниль и шкловский социологизм отравят того, кто вздумает пить из этого источника.

В. Шкловский думал об'яснить роман «Войну и мир» из того, что Толстой, живя замкнуто своей исторически осужденной группой, отталкивался от своей эпохи. Не сказав по этому вопросу ничего существенного, что до него не было сказано, В. Шкловский показал, как он, продолжая запираться в своем исторически осужденном кружке, вынужден отталкиваться от своей эпохи.

Он своим трудолюбием оказывается поэтому чрезвычайно сродни трудолюбию одного крыловского персонажа и во многом делит его участь. Такова судьба всех, кто тащит историю, в данном случае историю литературной науки, вспять.

С. И. Леушева

ДИАЛЕКТИКА ОБРАЗА ПРОТЕСТАНТА В ТВОРЧЕСТВЕ ПУШКИНА

Для вскрытия становления и развития образа протестанта Пушкина необходим охват всего его творчества, ибо дух протеста в том или ином напряжении, в той или иной форме присущ его творчеству с первых шагов до вершин его.

Самое выступление Пушкина с той полнотой самоутверждения индивидуальности, которую он дал с первых своих поэтических опытов, было стремительным бурным потоком, всколыхнувшим и традиционные перепевы русского классицизма XVIII века, и спокойные переливы карамзинского сентиментализма. И не без основания в «Руслане и Людмиле» современники видели, по выражению Белинского, «нарушение всех правил пиитики», «оскорбление здравого эстетического вкуса». Но как бы ни было революционно это выступление, в нем нельзя не усмотреть близкого соприкосновения с высоким аристократическим стилем XVIII века. Это соприкосновение может быть усмотрено в развитии, главным образом, двух основных линий пушкинского творчества. С одной стороны, по линии трансформации жанра классической оды и поэмы, с другой — по линии трансформации легкого жанра XVIII века, довольно обильного сатирами, эпиграммами, шутками с чертами грубоватого эротизма. Это же соприкосновение может быть уловлено и в «пушкинской элегии, вызывающей мысль о размышлениях», имевших свое место в высоком аристократическом стиле XVIII века.

Белинский уловил эту «живую связь его с прошедшим и настоящим русской литературы» (I) и в своих статьях «Сочи-

нения Александра Пушкина» [1] отводит очень много места анализу его предшественников.

Герой классической трагедии, героической поэмы, оды выступает как гордый муж с печатью царственности, как творец великих подвигов, окруженный фимиамом песнопений. Придворный аристократ, властелин в жизни, он и в поэзии выступает в образе властелина. Но уже Карамзин и Дмитриев не могли дать этого образа гордого властелина судеб, и хотя они и несут еще в своем творчестве струю любования былыми подвигами отцов, но уже удаляются от этих подвигов и переносят наше внимание в мир внутренней и частной жизни.

С широкой арены общественности их творчество переносит нас в более узкие рамки еще спокойного и прочного существования, когда этот уже бывший властелин судеб, как бы впервые, предоставлен самому себе и без оттенка драматизма и внутреннего беспокойства с любопытством и умилением присматривается к внешнему миру, воспринимая его не без снисходительности и самолюбования и по-своему доказывая, что и «крестьянки любить умеют». Этот новый мир, новое положение аристократа требовали иных способов выражения. Громогласная риторика русского классицизма, его тяжеловесность и неподвижность не могли импонировать «жизни сердца» (выражение Белинского); представители нашего так называемого сентиментализма дали в своем творчестве первое весьма определенное снижение высокого аристократического «штиля».

«Песни Дмитриева нежны до приторности»,— говорит Белинский. «Оды Дмитриева сильно отзываются риторикою, но, несмотря на то, они были большим успехом со стороны русской поэзии. Громозвучность и парение, составляющие тогда необходимое условие оды, в них довольно умерены,

[1] Белинский, Собрание сочинений, под ред. Венгерова, т. XI, стр. 193.

а выражение просто» [2]. Остроумная и едкая сатира Дмитриева «Чужой толк» направлена против громогласного «одопения».

«Капнист писал оды, между которыми иные отличались элегическим тоном... Он часто злоупотреблял своей грустью и слезами, ибо грустил и плакал в одной и той же оде на нескольких страницах»[3].

Великая встряска 1812 года, начавшаяся с конца XVIII века в Европе, произвела генеральную перестановку общественных классов на Западе в результате грандиозного сдвига в развитии производительных сил и вызвала нашего самовлюбленного аристократа из состояния спокойного созерцания и самолюбования. Она внесла тревогу и грусть в его гордую душу; он, столь недавно еще стоявший за тронами и сажавший на престолы царей, вытеснен событиями и людьми из этого блестящего положения и впервые почувствовал и уязвленность самолюбия и какую-то еще неясную, но несомненную угрозу.

«В поэзии русской явились луна и туманы, унылие и грусть, смерть и гроб»,— говорит Белинский, впервые связывая имя Жуковского с русским романтизмом.

Любовь, ты погибла; ты, радость, умчалась;
Одна о минувшем тоска мне осталась... —

вот мотив, который Белинский считает характерным для Жуковского [4]. В его элегических посланиях Белинский слышит и «вопль души», и «жалобы человека на жизнь». Он слышит в них элегию Пушкина. В «Теоне и Эсхине» мы не можем не слышать того же Пушкина:

«И роскошь, и слава, и Вакх, и Эрот —
Лишь сердце они изнурили.
Цвет жизни был сорван; увяла душа:
В ней скука сменила надежду...» и только
...При мысли, что я человек,
Всегда возвышаюсь душою...

---

[2], [3], [4] Белинский, Собр. соч., т. XI, стр. 207, 208, 267.

По другой своей стихии поэзия Пушкина вызывает образ Батюшкова, «поэта-мечтателя, философа-эпикурейца, жреца любви, неги и наслаждения», как характеризует его Белинский, добавляя к этому, что и он «знал и диссонансы сомнения и муки отчаяния» [5].

«Муза Пушкина была вскормлена и воспитана творениями предшествующих поэтов. Скажем более: она приняла их в себя как свое законное достояние и возвратила их миру в новом, преображенном виде» [6]. Среди современников Пушкина можно было бы упомянуть имя Вяземского, общий характер поэзии которого Белинский определяет, как «светский, салонный», и Баратынского с его элегическими мотивами, грустным раздумьем над жизнью, и Дельвига с его стремлением уйти, скрыться от этой жизни, поэзию которого И. Н. Розанов называет «тепличным цветком», и Языкова с его «радостью жизни», «хмельным вдохновением». В поэзии Пушкина, как в фокусе, сосредоточились и пути прошлого и настоящего, являя собой новую ступень в эволюции аристократического стиля.

Наслаждение жизнью, радость и красота ее, еще доступные аристократу как богатое наследство его былого блеска, рядом с собой вели и неудовлетворенность и тоску от этой суеты праздной жизни, ибо исчез творческий созидательный стимул в бытии аристократа. По линии развития этих двух основных особенностей бытия аристократа первой четверти прошлого века и идет творчество Пушкина. Уже в лицейских стихотворениях звучат ноты этой двупланности. В них рядом со стихами легкого эротического характера стоят и стихи гражданские, проникнутые пафосом борьбы и протеста против деспотизма власти, как выражение оппозиционного настроения аристократии. Я имею в виду «Вольность», написанную в 1817 году, и «Кинжал» — 1821 г.

Хочу воспеть свободу миру,
На тронах поразить порок...

[5], [6] Белинский, Собрание сочинений, т. XI, стр. 309, 331.

Вот к чему призывает свою музу Пушкин в «Вольности». Напряженная эмоциональность, величавость призыва:

Тираны мира! трепещите!
А вы мужайтесь и внемлите,
Восстаньте, падшие рабы!..

своего рода гимн конституции:

Где крепко с вольностью святой
Законов мощных сочетанье...

гимн тому «закону», который дает «венец и трон» владыкам и перед которым должны склониться «цари»:

Склонитесь, первые, главой
Под сень надежную закона,
И станут вечной стражей трона
Народов вольность и покой.

Все это очень близко стоит к тем политическим стремлениям, которые суб'ективно выражало дворянство 20-х годов в поисках путей к возврату своего прошлого политического значения. Такой же стремительностью и вызовом проникнуто и стихотворение «Кинжал» (1821):

Свободы тайный страж, карающий кинжал!
Последний судия позора и обиды...
Где Зевсов гром молчит, где дремлет меч закона,
Свершитель ты проклятий и надежд...

Он в руках «вольнолюбивого Брута», когда «Державный Рим упал, главой поник закон...»; он в руках Занда, «свободы мученика», «избранника рокового», который «угас на плахе» и так велик в своей гибели:

Твоей Германии ты вечной тенью стал,
Грозя бедой преступной силе,
И на торжественной могиле
Горит без надписи кинжал.

Защита своих прав, защита «закона», того закона, который был нужен дворянству, с оружием в руках,— вот с какой определенностью дает здесь Пушкин выражение протеста.

Его влечет трагическая судьба Наполеона, он часто обращается к его образу «изгнанника вселенной», человека сильного, величавого, не потерявшего своего величия и в своем мрачном и одиноком изгнании. Таким он является в час, когда «раздался бой полночи» («Недвижный страж дремал на царственном пороге»...) перед Александром, горделиво предававшимся мечтам своего еще не пережитого триумфа:

...Во цвете здравия и мужества, и мощи,
Владыке полунощи
Владыка Запада, грозящий, предстоял...

Таков его образ и в стихотворении «Наполеон» (1821) с его знаменной конечной строфой:

Хвала!.. Он русскому народу
Высокий жребий указал
И миру вечную свободу
Из мрака ссылки завещал.

Ни ода «Вольность», ни стих. «Кинжал» не были напечатаны при жизни Пушкина (опубликованы в «Полярной звезде» в 1856 г.), но это не значит, что они не были действенны при его жизни. Пушкин сам в «Первом послании к цензору» (1822) указывает путь распространения таких стихотворений, по которому шли и его ядовитые эпиграммы в форме рукописей, которые, как говорит он цензору: «Без подписи твоей разгуливают в свете». Для нас же это живой свидетель тех оппозиционных настроений, которые носились в кругах салонной светской молодежи. В «Посланиях к цензору» нет остроты оппозиционного пафоса,— это едкая и злая ирония, с которой автор обращается к цензору, взывая к его здравому рассудку и награждая его «лавровым венком» за узаконение эпитетов «божественный, небесный»:

И ими назвалась (для рифмы) красота,
Не оскорбляя тем уж господа христа.
(«Второе послание».)

С такой решительностью, напряженностью и силой вызова, которые прозвучали в оде «Вольность» и в стих. «Кин-

жал», мы встретимся еще в «Андрее Шенье» (1825), но это последнее не представляет единства настроения бурного протеста: в нем есть и ноты горькой печали и сожалений.

Тот дух либерализма, который сам Пушкин определял как «дней александровых прекрасное начало», давал гораздо больше пищи и возможностей для выражения «вольнолюбивых надежд» и мечтаний, и наоборот, чем ближе к 1825 году, тем глуше и сдавленнее звучит голос протеста, последним боевым криком прозвучавший в молчаливом появлении дворян 14 декабря на Сенатской площади.

В лирике Пушкина, которой так богата его поэзия, звучит та «элегическая грусть», которую Белинский считал более к лицу музе Пушкина, чем «веселую и шаловливую шутливость». Поза грустной задумчивости в разгар веселья и радости должна быть отмечена как первый мотив, который ведет к тоскующему герою Пушкина.

Играйте, пойте, о друзья,
. . . .
И вашей радости беспечной
Сквозь слезы улыбнулся я.

(«Друзьям», 1816.)

Также рано звучит и мотив отчужденности от пестрой и шумной толпы: «Ты прав, творишь ты для немногих» («Жуковскому», 1818) и бегства от нее:

Философ ранний, ты бежишь
Пиров и наслаждений жизнью,
На игры младости глядишь
С молчаньем хладной укоризны.

(«Стансы Т***му», 1819.)

Поэту милей деревня — «пустынный уголок»:

...Я променял порочный двор цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья..

(«Деревня», 1819.)

Здесь можно

...не завидовать судьбе
Злодея, иль глупца, в величии неправом...

Там — «величие неправое» глупца, а здесь — «уединение величавое» человека самолюбивого, гордого, оскорбленного, забытого судьбой, но не забывшего свою судьбу, и остро чувствующего «везде невежества губительный позор» и необузданную власть «барства дикого» «без чувства, без закона».

Презрение к этому барству, чувство превосходства над ним он высказывает «Вяземскому» (1819), описывая ему «шумные вечера», где можно увидеть

. . . . . . важное безделье,
Жеманство в тонких кружевах
И глупость в золотых очках,
И тучной знатности похмелье,
И скуку с картами в руках...

Столь хорошо зная эту жизнь, он бежит от нее, бежит

От хладных прелестей Невы,
От вредной сплетницы-молвы,
От скуки, столь разнообразной...

Ему милей деревенское уединение, где

. . . . . . холмы, луга,
Тенисты клены огорода,
Пустынной речки берега
И деревенская свобода...

(«NN», 1819.

Вместе с этой отрешенностью от света, от праздной толпы, все чаще появляется мотив воспоминаний о дальнем, об ушедшем, мысли о «потерянной младости», связанные с неясной тоской и грустью одиночества:

Под бурями судьбы жестокой
Увял цветущий мой венец;
Живу печальной, одинокой
И жду, придет ли мой конец.

Так поздним хладом пораженный,
Как бури слышен зимний свист,
Один на ветке обнаженной
Трепещет запоздалый лист.

(«Я пережил свои желанья», 1821.)

Его влечет печальная судьба Овидия, он чувствует его трагедию:

Суровый славянин, я слез не проливал,
Но понимаю их. Изгнанник самовольной,
И светом, и собой, и жизнью недовольной,
С душой задумчивой я ныне посетил
Страну, где грустный век ты некогда влачил.

(«К Овидию», 1821.)

Он обращается к образу другого изгнанника — Наполеона, который так часто привлекал его беспокойный взор.

Тоска и разочарованность в жизни не носят характера только легкой элегической грусти: в них чувствуются мощь и острота отчужденности, доходящая до ненависти: «Умел я презирать, умея ненавидеть», и сама жизнь осознается как тяжелое бремя:

К печалям я привык, расчелся я с судьбою
И жизнь перенесу стоической душою.

(«Чаадаеву», 1821.)

На почве разочарованности и ухода от жизни, пустой светской жизни, которая не могла дать удовлетворения сильному, ищущему самоутверждения и живой деятельности характеру, выросшему в условиях самого культурного, обеспеченного и политически господствующего класса, создался и тот глубокий скептицизм, который давал повод для сближения поэзии Пушкина с такой же мятущейся и скорбной поэзией Байрона. Еще в 1820 г. («Погасло дневное светило» и др.) мы слышим жалобы на «томительный обман» «желаний и надежд», тоску о «потерянной младости», «измены радости», и «хладное страданье». Предельное выражение этого скепти-

цизма в лирике Пушкина дано в стихотворении «Демон» (1823):

Он звал прекрасное мечтою,
Он вдохновенье презирал;
Не верил он любви, свободе;
На жизнь насмешливо глядел,
И ничего во всей природе
Благословить он не хотел.

В лирике Пушкина даже трудно найти такие настроения, которые как-то не соприкасались бы с мотивами тоски, одиночества, то вынужденного, то добровольного изгнания и гордых порывов и исканий. Но исканий всегда не здесь, а всегда от людей, судьба которых

. . . . . . повсюду та же:
Где благо, там уже на страже
Иль просвещенье, иль тиран...

Отсюда — гимн не людям, а морю, «свободной стихии», которая наполняет поэта своей мощью; ему близки его «своенравные порывы», «и блеск, и тень, и говор волн»... но, полный ими, он идет опять не к людям, а «в леса, в пустыни молчаливы» («К морю», 1924), или в какую-то неведомую даль, как в «Узнике» (1822):

......Давай... улетим!
Мы вольные птицы; пора, брат, пора!
Туда, где за тучей белеет гора,
Туда, где синеют морские края...

Но все эти порывы так тщетны; жизнь сурова и судьба печальна; он всюду «изгнанник» и «пленник»:

Но злобно мной играет счастье:
Давно без крова я ношусь,
Куда подует самовластье;
Уснув, не знаю, где проснусь.
Всегда гоним, теперь в изгнаньи
Влачу закованные дни.

(«К Языкову», 1824.)

Личные невзгоды Пушкина носят социальный характер, и не только в творчестве Пушкина нашла свое художественное воплощение трагическая судьба дворянской аристократии. Таким же «изгнанником» чувствует себя и Лермонтов.

Все эти мотивы — неудовлетворенности, разочарованности, одиночества, тоски, томления по какой-то иной, лучшей жизни, недовольства и печали, доходящих до озлобления и скептицизма — вошли основными элементами в образ героя так называемых байронических поэм Пушкина. Но даже в «Руслане и Людмиле» (1817—1820) — сказочной поэме, которую Белинский называл «детской», ценя ее лишь за звучность стиха, эстетический вкус, «проблески поэзии», — в поэме, которая с наибольшей полнотой в этот период творчества рисует жизнь в ее непосредственном приятии, в поэме, полной беспечности, «воли к жизни», легкой эротики и шутки, поэме, наиболее близкой по характеру к поэзии Батюшкова, есть тень задумчивости и первого наброска будущего мрачного героя. Правда, здесь герой не он — в Руслане нет его черт: ни в своем счастьи избранника, ни в несчастьи потери его он не проявляет ни озлобления, ни гнева; он великодушен и смел без рисовки и позы; судьба ему всюду улыбается и ведет его к утерянному счастью. Он полон жизни и «без горьких дум, без размышлений» идет навстречу ей. Но мотив задумчивости звучит в его словах:

О поле, поле, кто тебя
Усеял мертвыми костями?..

Но вот — «угрюмый» Рогдай:

Всех больше беспокоен он,
И часто взор его ужасной
На князя мрачно устремлен.

Ему немного места посвящено в поэме; он, «неукротимый», ищет своего соперника, «глухим предчувствием томимый», и гибнет в первой схватке с Русланом. Но именно он мог бы

быть героем «мрачного изгнания», и его в других поэмах Пушкин ставит на первое место:

Злой дух тревожил и смущал
Его тоскующую душу...

Он смел и непримирим:

Убью... преграды все разрушу...
Руслан... узнаешь ты меня...

Натура гордая, своеобразная, сильная, он в «Кавказском пленнике» занимает все внимание поэта и надолго остается предметом его музы.

Если в «Руслане и Людмиле» все полно тонами Эпикура и Вакха, то в «Кавказском пленнике», напротив, доминирует другая стихия бытия Пушкина — разочарованность, усталость от общества; герой его — изгнанник, отщепенец с чертами анархизма. Если в лирике Пушкин поет о той же усталости и тоске, бежит от общества и ищет уединения, то и здесь его герой не стоит перед нами в окружении быта и города; если Руслан дан в сказке, то «Пленник» дан в экзотическом окружении дикой кавказской природы, впервые с такой силой и глубиной воспетой в русской литературе. Мрачной настроенности души импонировали и дикий народ и дикие, доступные лишь взору, картины Кавказа. Как в «Руслане» звучат нотки скорбного раздумья, так в пленнике, в его прошлом, мы можем увидеть близость к той жизни, которая дала и того, и другого, как проявление одного бытия в разных характерах. И пленник знал беззаботную и «пламенную младость», и радость, и любовь, но он узнал и «грозное страдание», и

Бурной жизнью погубил
Надежду, радость и желанья.

Он уже прошел путь Руслана:

Людей и свет изведал он,
И знал неверной жизни цену.
В сердцах людей нашел измену,
В мечтах любви—безумный сон.

Наскуча жертвой быть привычной
Давно презренной суеты,
И неприязни двуязычной,
И простодушной клеветы,
Отступник света, друг природы,
Покинул он родной предел
И в край далекий полетел
С веселым призраком свободы.

Герой старой эпической поэмы — крупный государственный деятель — был близок и нужен обществу, которое давало ему и власть, и место, и силу. Герой Пушкина тоже велик, но велик он в своем мрачном одиночестве, в своем изгнании, в своем бунте, в своих исканиях свободы:

Свобода! Он одной тебя
Еще искал в подлунном мире,
Страстями сердце погубя,
Охолодев к мечтам и лире,
С волненьем песни он внимал,
Одушевленные тобою;
И с верой, пламенной мольбою
Твой гордый идол обнимал.

Это трагизм сильной индивидуальности, впитавшей в себя всю культуру и блага жизни, полной сил и не находящей приложения этим силам. Ссылкой на Байрона нельзя вскрыть причин этого глубокого трагизма. Байрон дал лишь созвучные мотивы своими поэмами, в которых отразилась та же драма в условиях своего бытия. Мотивы байронизма мы находим в лирике Пушкина, написанной до знакомства с Байроном. Эти причины кроются в том кризисе, который переживала наша родовитая аристократия, покачнувшаяся еще в XVIII веке во дворце и постепенно выведенная из дворцов в «салоны». Потерявши свое политическое значение, она уходила непримиренная и ищущая путей к возврату прошлого не только в мечтах, но и действиях. Вот почему в образе «Пленника» вместе с мрачной скорбью и разочарованностью так много еще и сил и воли.

Позднее он появляется в другой обстановке, но и в окружении диких красот Кавказа, в своем плену у горцев, он также близок великосветскому dandy, как и черкешенка — Татьяне Лариной.

Любил он прежде игры славы
И жаждой гибели горел.
Невольник чести беспощадной,
Вблизи видал он свой конец,
На поединке твердый, хладный,
Встречая гибельный свинец.
Быть может, в думу погруженный,
Он время то воспоминал,
Когда, друзьями окруженный,
Он с ними шумно пировал...

Здесь и дуэль, и шумные пиры, и «игры славы», и «тоска любви без упованья» — все, что давало забвение, но не радость творчества жизни. Отсюда и «души печальный хлад», та «преждевременная старость души» молодежи XIX века, о которой говорил Пушкин в письме к Горчакову.

Так понимает характер пленника и Белинский, связывая его отнюдь не с Байроном или Шатобрианом, а с действительностью, которая сама дала этот характер... «Не Пушкин родил или выдумал их: он только первый указал на них, потому что они уже начали показываться еще до него, а при нем их было уже много... И Пушкин был сам этим пленником»,— говорит Белинский [7].

В своей характеристике «Пленника» Белинский не дает только одного: почему именно в эту пору дало «общество» этот характер, и какая именно часть этого «общества» могла нести в ту пору черты этого преждевременного разочарования и тоски, эту жажду деятельности в бездействии. Но Белинский прекрасно понимал, что именно в творчестве Пушкина этот характер вылился с наибольшей полнотой, и что в дальнейшем его творчество идет по пути развития этого

[7] Соч. Белинского. Изд. М. О. Вольф, 1583 стр.

характера. «Это же лицо является и в следующих поэмах Пушкина, но уже не таким, как в «Кавказском пленнике»: следя за ним, вы беспрестанно застаете его в новом моменте развития и видите, что он движется, идет вперед, делается сознательнее, а потому и интереснее для вас»[8]. Черты этого характера мы находим и в «Братьях-разбойниках», но поэма не дошла до нас в целом («Разбойников я сжег — и поделом».— Пушкин), и потому в том отрывке, который дошел до нас, мы можем указать лишь элементы этого характера, но в целом он не обрисован. Поэма проникнута тем же лирическим, взволнованным тоном, говорящим о близости этого характера автору. Образ разбойника появляется не только в этой поэме; в 30-х годах Пушкин еще раз вернулся к нему и дал его в бытовом плане — «Дубровский», но как в повести, так и в поэме как разбойник это лицо не яркое, не живой образ, и жив он постольку, поскольку носит в себе жизненные элементы сильной индивидуальности, преследуемой судьбой и не находящей себе места. То же «чувство обиды, недовольства людьми, известное горделивое превознесение своей личности над другими, как личности пострадавшей, непонятной и гонимой»[9],— как характеризует Н. Котляревский личное состояние Пушкина на юге и его потребность сказать «горькое и вызывающее слово» — нашли свое выражение и в том отрывке, который дошел до нас под заглавием «Братья-разбойники» (1821—1822). Нам важно установить настойчивое тяготение Пушкина к образу изгнанника, пленника, к обрисовке его гордой, непримиримой души, которая знает и «горькое презренье» и «жестокой зависти мученье», которая всегда куда-то рвется и всегда скована и пленена:

Душа рвалась к лесам и к воле,
Алкала воздуха полей.
Нам тошен был и мрак темницы,
И сквозь решетки свет денницы...

---

[8] Соч. Белинского, изд. М. О. Вольф, 1585 стр.
[9] Пушкин, т. 2. Под ред. Венгерова, стр. 122.

Гонимый, страдающий, потерявший все самое ценное и милое в жизни, он не раздавлен, не смят, он так же горд и непримирим, озлоблен и жесток:

Влачусь угрюмой, одинокой;
Окаменел мой дух жестокой,
И в сердце жалость умерла...

Этой непримиримости нет в «Бахчисарайском фонтане» (1822),— в поэме, в которой тоже в экзотическом окружении проявляется другая сторона психологической сущности социальной стихии у Пушкина. Она проникнута тоном грустной задумчивости, созерцания и, может быть, только в образе пламенной Земфиры, в той решительности и прямоте, с которой она отстаивает свое право на счастье, неясно мелькают вызов и борьба. Но ей противостоит образ кроткой, нежной Марии, перед которой склоняется и сам Гирей, этот «татарин comme il faut», как называет его Белинский. Эти настроения не случайны. Как антитеза гордой, властной индивидуальности они выступают в творчестве Пушкина с той же логической неизбежностью, в силу которой внутренняя противоречивость его бытия проявлялась в самом Пушкине как антитеза глубоко рефлектирующего сознания, беспощадно раскрывающего всю пустоту и бессодержательность жизни, вызывающего глубокий протест против этой жизни, и не менее сильного тяготения к ней, не менее сильного стремления к бездумной радости и беспечным наслаждениям, к мирному счастию, к тишине, к приятию жизни. Все творчество Пушкина и развивается по пути этого противопоставления двух стихий одного бытия. Наше внимание в силу основного задания сосредоточено на протестующей стихии, на примиримости, но дальнейшее развитие образа протестанта, как выражение этой стихии, все время идет в плане противопоставления своей антитезе.

В какую-то неизвестную даль уходит освобожденный черкешенкой пленник, и из какой-то туманной дали появляется Алеко среди цыган:

Его в пустыне я нашла
И на ночь в табор привела,—

говорит Земфира. В Алеко неясный облик пленника выступает как лицо действенное, в окружении той жизни, которая, казалось, должна была успокоить его «тоскующую душу». Он, «изгнанник перелетный», пришел из тех же «душных городов», где

Его порой волшебной славы
Манила дальняя звезда,
Нежданно роскошь и забавы
К нему являлись иногда.

Но давно познавший жизнь и ничтожный мир людей, он полон к ним презрения. В этом обществе ему все враждебно, все ненавистно:

Что бросил я? Измен волненье,
Предрассуждений приговор,
Толпы безумное гоненье
Или блистательный позор.

Его речь носит гневный и желчный характер. Он — обличитель порочной цивилизации и ушел от нее с горечью, но без сожалений.

Теперь же «он вольный житель мира». Он бродит с цыганами, «он любит их ночлегов сени», и для него теперь всего дороже любовь Земфиры; с ней он хочет делить

. . . . . . досуг
И добровольное изгнанье.

Алеко, наиболее действенное лицо из всех персонажей этого образа, недолго остается среди мирной жизни цыган. Не так легко разрешение проблемы этой гордой, эгоцентрической натуры. Столкновение его властной, мятежной души с простым и ясным миросозерцанием старого цыгана разрешается его полной отчужденностью и непригодностью к этой простой и мирной жизни. Старый цыган своим мироотноше-

нием резко противопоставляется гордой натуре Алеко, оттеняя его мстительность, его эгоизм, его постоянно мятущийся нрав:

Я не таков. Нет, я, не споря,
От прав моих не откажусь,
Или хоть мщеньем наслажусь,—

говорит Алеко.

Старый цыган не мстит за смерть своей дочери; он стоит над ней «в немом бездействии печали», но его последние слова к Алеко полны достоинства и самоутверждения иной морали, иного отношения к жизни:

Оставь нас, гордый человек!
Мы дики, нет у нас законов,
Мы не терзаем, не казним,
Не нужно крови нам и стонов;
Но жить с убийцей не хотим.
Ты не рожден для дикой доли,
Ты для себя лишь хочешь воли;
Ужасен нам твой будет глас:
Мы робки и добры душою,
Ты зол и смел, оставь же нас,
Прости! да будет мир с тобою.

Цыган, все мысли которого продиктованы простым чувством добра и всепрощения, оставляет след какой-то своей правды и заслоняет образ гордого Алеко, подавленного и страдающего:

Он молча медленно склонился
И с камня на траву свалился.

Но образ Алеко создает впечатление глубокого трагизма, он остается с печатью жертвенности в своей судьбе, не найдя счастья

. . . . . . и между вами,
Природы бедные сыны.

Ибо повсюду

...страсти роковые,
И от судеб защиты нет.

Этот трагизм сильной личности, мятущейся, отказавшейся от света и презревшей его блага, повсюду и всегда одинокой, не завершается образами героев так наз. «южных» поэм Пушкина. Бегство от мира, искание своего самоутверждения среди природы и мира беспечной вольности, нетронутого цивилизацией и культурой, не могло дать разрешение проблемы индивидуальности гордой, властной, полной сил и энергии, ищущей им приложения и выхода и нигде не находящей почвы для этого.

Отрешившись от экзотики, Пушкин ту же проблему ставит в историческом плане. В трагедии «Борис Годунов» (1825—1827) мы опять встречаемся с мотивами одиночества и тоски в образе Бориса, тоже одинокого, противостоящего миру, не принятого этим миром, непонятого и страдающего. Соприкасаясь, с одной стороны, с классической трагедией, «Борис Годунов» резко от нее отличается. Пафос ее не в трагедии столкновения чувства с долгом, а во внутренней психологической драме, драме Алеко, пленника,— в той драме, которую переживал и сам Пушкин. Поэтому ошибочно искать в этой драме, героями которой являются исторические лица, исторической правды и ставить в упрек Пушкину, что он дал Бориса Годунова под влиянием Карамзина, а не того, который был в действительности. Искать исторического Бориса Годунова в драме Пушкина — такая же несостоятельность, как в его «южных» поэмах искать подлинных цыган, горцев и ставить в упрек Пушкину, что не может говорить старый цыган так, как он говорит, дикий разбойник не может иметь тех понятий, которые у него есть, и т. д., и т. д. Все это только рамки, в которые может быть вставлен любой портрет. Истинная действительность, которую нужно искать в творчестве Пушкина, не та, которая является предметом изображения, а та, которая сама освещает этот предмет изображения и делает его именно таким, каким он нам дан. Та драма, которая веяла над аристократическим кругом и уводила из мира так рано и так трагически и самого Пушкина,

и Грибоедова, и Лермонтова, и многих других, чье имя не запечатлелось на страницах истории, эта драма возникла в результате исторического сдвига, когда носитель высокой культуры, обладавший всем наследием вековой монополии во всех областях общественной жизни, шаг за шагом терял свои позиции былого блеска и величия, и когда на смену ему с исторической неизбежностью шла новая культура, иная жизнь, в которой он не мог уже играть решающей роли, которая отодвигала его на второй план. Отсюда это одиночество и тоска, это горькое и тяжелое раздумье над жизнью, этот вызов сильного, не сознающего еще своего бессилия.

В мою задачу не входит анализ всей драмы Пушкина: для меня важно найти в характере Бориса Годунова те черты, которые роднят его с пленником и с Алеко, и в то же время найти то, что дает этому характеру иное освещение, иное отношение к нему автора.

Борис одинок. Этот царь-«parvenu» не принят ни боярами, ни народом. В своем бесподобном монологе он высказывает ту же психологическую настроенность, которая нам давно знакома по творчеству Пушкина:

. . . . Не так ли
Мы смолоду влюбляемся и алчем
Утех любви, но только утолим
Сердечный глад мгновенным обладаньем,
Уж, охладев, скучаем и томимся?..

Это — та же тоска, разочарованность, искание спокойствия и счастья и безнадежность найти его:

Ни власть, ни жизнь меня не веселят;
Предчувствую небесный гром и горе.
Мне счастья нет...

С полной безнадежностью, с выражением глубокой скорби он перечисляет все свои благие начинания, все, к чему он стремился, в чем хотел найти «отраду» и покой, и всюду встречает слепое сопротивление рока, судьбы, одну нена-

висть и осуждение. Борис властолюбив и высокомерен. «Царевич может знать, что ведает князь Шуйский»,— говорит он; в то же время он мудр и великодушен, «и ангел, и демон», как говорит Белинский, но в этой двойственности есть одно, постоянно присущее: одиночество и страдание. «Да ниспошлет господь покой его душе, страдающей и бурной»,— молит за него Пимен.

Важно не то, что это страдание связано с нравственными мучениями человека, совершившего преступление, путем которого достигнута власть, а то, что именно этот образ Бориса Годунова — человека, стоящего на голову выше окружающих, с его трагической судьбой, с его глубоким одиночеством и душевной мукой возник в драме Пушкина как результат той психологической настроенности, во власти которой был сам Пушкин.

Но уже в «Цыганах» эта трагическая фигура разочарованного сверхчеловека вызывает сомнение в своей правоте. Уже в Алеко мы видим двойственное отношение: если он не является еще развенчанным, то, во всяком случае, и не увенчанным. Критическое отношение к нему вызвало противопоставление иного миросозерцания в образе старого цыгана. Но там он — еще центральная фигура и композиционно владеет поэмой. В «Борисе Годунове» образ Бориса не самодовлеющ. С гораздо большей полнотой, чем в «Цыганах», дана антитеза Бориса в образе Лжедимитрия.

Если в «Цыганах» критическое отношение к демонической натуре еще не переходит в отрицательное, то в «Борисе Годунове» Борис уже как-то осужден. Он тоже не развенчан, его одинокое страдание так сильно и глубоко, что оно многое оправдывает, но его преступность уже дает право суда над ним, перед которым склоняется и сам Борис в смиренной просьбе к юродивому: «Молись за меня», после его всенародного обличения царя в убийстве Димитрия.

И чем ниже склоняется Борис под тяжестью своего греха, своих тайных мучений, своего эгоцентризма, тем с бо́льшим

триумфом успеха, поклонения, признания идет на Москву с безумной смелостью и отвагой Лжедимитрий. Он находит сначала затаенное, потом открытое сочувствие у народа; ему тайно покровительствуют бояре, ненавидя Бориса за то, что этот

Вчерашний раб, татарин, зять Малюты,
Зять палача и сам в душе палач... —

как говорит о нем родовитый Шуйский,— принял «венец и бармы Мономаха» и не только не разделил их с боярами, но «правит» ими, «как царь Иван».

Уверены ль мы в бедной жизни нашей?
Нас каждый день опала ожидает,
Тюрьма, Сибирь, клобук, иль кандалы,
А там — в глуши голодна смерть иль петля... —

Так негодует боярин Пушкин, перечисляя бедствия князей Сицких, Шестаковых, Романовых. Бояре «осаждены неверными рабами», у них отняли «Юрьев день», они должны сносить началие безродного Басманова, поставленного над ними самовластием царя:

Пошлю тебя начальствовать над ними;
Не род, а ум поставлю в воеводы;
Пускай их спесь о местничестве тужит,
Пора презреть мне ропот знатной черни
И гибельный обычай уничтожить...

И хотя в этом столкновении бояр с царем-«parvenu» Пушкин и не становится на сторону бояр, но не становится и на сторону Бориса. А в ничтожестве Басманова, которого недолго надо было убеждать боярину Пушкину, чтобы склонить на сторону самозванца:

Он прав, он прав; везде измена зреет;
Что делать мне?.. Не лучше ль
Предупредить разрыв потока бурный,
И самому... Но изменить присяге...—

звучит то презрение к «вельможам» из «холопов», которое не раз высказывал Пушкин, гордясь своим шести-

сотлетним дворянством. Это презрение именно к Басманову не случайно, а связано с тем положением отпрысков старинных боярских родов, которые утратили свой вес и значение. Всей душой ненавидя графа Воронцова, Пушкин называет его «вандалом, придворным холопом и мелким эгоистом»... «...Мы не хотим быть покровительствуемыми равными. Вот чего подлец Воронцов не понимает. Он воображает, что русский поэт явится в его передней с посвящением или с одою, а тот является с требованием на уважение, как шестисотлетний дворянин» (письмо к Бестужеву). Но смирить свою гордость он все-таки должен был. Коллизия между сознанием своих прав и отстаиванием этих прав и своим бессилием приводила, может быть, еще к бессознательному, но уже явному противопоставлению в творчестве демонической гордости иного мироотношения, которое выражалось не в отрицании жизни, а в приятии ее такой, какой она есть, и в стремлении в ней найти свой путь. Оправдание этого мироотношения дано было уже в образе старого цыгана. Его нельзя не усмотреть и в широкой эмоциональной натуре Лжедимитрия. Его образ в «Борисе Годунове», может быть, еще более далек от исторической фигуры Лжедимитрия, прошедшего сказочный путь беглого монаха к короне царской, чем самого Бориса, но зато его психологическое родство с другими героями Пушкина выступает совершенно очевидно. Вся его речь от тихой кельи Пимена до дворца Мнишка проникнута радостью и беспечностью. Его утонченность, его светскость, все его поведение ведет не к Гришке Отрепьеву а к другим героям Пушкина.

Что вижу я! Латинские стихи!
Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает.
Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинской музы голос,
И я люблю парнасские цветы... —

выражает он свой восторг перед поэтом.

Ему чужды муки сомнения и неверия, он далек от рефлексии и ближе всего по своей натуре к беспечному Дон-Жуану, вся сила и энергия которого направлены в сторону наибольшего наслаждения радостями жизни. Гордая Марина дает ему прекрасную характеристику:

Могу ль, забыв свой род и стыд девичий,
Соединить судьбу мою с твоею,
Когда ты сам с такою простотой,
Так ветрено позор свой обличаешь!
Он из любви со мною проболтался!
Дивлюся: как перед моим отцом
Из дружбы ты доселе не открылся,
От радости пред нашим королем,
Или еще пред паном Вышневецким
Из верного усердия слуги...

Образ Лжедимитрия важен как противопоставление образу Бориса. Ни тот, ни другой не даны в плане их полного приятия, но факт этого противопоставления и его характер говорят о настойчивом искании Пушкиным путей к преодолению тяжелого скепсиса, одинокого страдания, мрачного пессимизма. Роль старого цыгана здесь играет Пимен, ушедший от жизни с ее тревогами и бурями и со спокойствием мудреца, все познавшего, ничего не осуждая, ничему не поклоняясь, вносящий на страницы летописи минувшие события:

...На старости я сызнова живу,
Минувшее проходит предо мною.
Давно ль оно неслось, событий полно,
Волнуяся, как море-окиян?

Та жизнь, к которой так бурно стремится Григорий, проходит в воспоминании Пимена:

Мне чудятся то шумные пиры,
То ратный стан, то схватки боевые,
Безумные потехи юных лет...

Он «видел двор и роскошь Иоанна», он «долго жил и многим насладился», и его молодость роднит его с Григорием, и

в смысле их психологической близости между ними только та разница, что один уже прошел то, к чему другой еще только приступает.

Перенеся жизненную антитезу игры и сплина в историческую сферу, Пушкин не мог дать всей полноты психологической четкости облика их носителей. Но настойчивая тяга к истории, сменившей экзотику, еще отвлекала Пушкина от разрешения этой проблемы в бытовом плане, хотя постановка ее им была уже давно намечена, так как одновременно с «Борисом Годуновым» и поэмой «Полтава» Пушкин пишет и «Евгения Онегина».

«Полтава» (1828—1829) по духу патриотизма, гражданственности, своим героям, описанию Полтавской битвы, которая должна была бы быть, по мысли Белинского, «героем поэмы», близко подходит к классической оде XVIII века, но по своей психологической сущности она гораздо ближе к его лирическим поэмам.

Жирмунский в книге «Байрон и Пушкин» выносит «Полтаву» в особую главу, рассматривая ее как преодоление «байронизма». Героическая тема переплетается с байроническими мотивами: героическая личность Петра Великого, исторические события и лица, как основа сюжета поэмы — с одной стороны, и, с другой — суб'ективный мир, вплетающийся в героическую эпопею и роднящий ее с южными поэмами.

Бунт Мазепы, художественно мотивированный глубоко запавшей тайной мыслью о мести за оскорбление, нанесенное царем,—

Тогда, смирясь в бессильном гневе,
Отмстить себе я клятву дал, —

носит глубокий социальный характер. Единовластием Петра, его «реформами» был нанесен первый исключительно ощутимый удар сословным привилегиям дворянской аристократии, и против его самодержавия восстает Мазепа. Тема бунта нам дана и в Алеко, бросившем вызов и цивилизации и мирному быту цыган, и в Лжедимитрии, покинувшем тихую келью во

имя славы, почестей, радостей мира; ее еще не раз даст Пушкин в других произведениях («Медный всадник», «Дубровский», «Капитанская дочка»). Об'ективные причины этого бунтарства двояки. С одной стороны, это было проявление борьбы с наступающей буржуазной культурной и, с другой, оно было выражением внутриклассовой борьбы старой родовитой аристократии против «новой знати». Но бунтарство Пушкина острее, глубже, интенсивнее не в его проявлении во вне, а во внутренней напряженности гордого, одинокого, страдающего и непримиримого человека, стремящегося сохранить свою независимость среди людей. Именно эта особенность бунтарства Пушкина вела нас к его лирике, к вскрытию внутреннего мира пленника, Алеко, Бориса. Она же ведет нас к полному беспросветного мрака скептицизму, безверию, желчности и озлоблению Мазепы.

Мстительность Мазепы не знает преград, и во имя ее он не останавливается ни перед какими средствами. Потрясенный бегством Марии, «Мазепа молча скрежетал», но...

Души глубокая печаль
Стремиться дерзновенно в даль
Вождю Украйны не мешает.

Сила этого чувства, во имя которого он не щадит ни жизни своего бывшего друга, ни любви Марии («любовник гетману уступит»), не останавливается перед изменой, оставляет Мазепу на пьедестале героя, неукротимого, но гонимого судьбой:

Тоска, тоска его снедает;
В груди дыханье стеснено.
И молча он коня седлает,
И скачет с беглым королем,
И страшно взор его сверкает,
С родным прощаясь рубежом.

Властолюбивый, гордый и мрачный Мазепа носит уже давно знакомые нам черты, но в обрисовке его психологического портрета не только нет ореола лирического сочувствия автора, но, напротив, весь его облик дан в плане явного морального осуждения:

Не многим, может быть, известно,
Что дух его неукротим,
Что рад и честно и бесчестно
Вредить он недругам своим;
Что ни единой он обиды
С тех пор, как жив, не забывал
Что далеко преступны виды
Старик надменный простирал;
Что он не ведает святыни,
Что он не помнит благостыни,
Что он не любит ничего,
Что кровь готов он лить, как воду,
Что презирает он свободу,
Что нет отчизны для него.

Мазепа — «злодей», «гордый», «надменный», «неукротимый», «скрытый», «мятежный», «суровый», «холодный»; мечты его «жестоки», думы «грозны», «помышления черны»; он «коварен», «лжив», «хитер», «святой невинности губитель»; в нем «не слабеет воля злая», «неутомим преступный жар»; он «враг царя», «изменник», «нездешней мукою томим» — такими определениями полна вся обрисовка Мазепы. В этой характеристике Мазепы, полной эмоциональной экспрессии, сказалось то отношение к протестующему титану, которое от раздумья в «Цыганах» прошло через осуждение Бориса к моральному развенчанию в «Полтаве».

Только в третьей песне поэмы появляется Петр; количественно он совсем не преобладает в поэме, но в тех немногих стихах, которые ему отведены, нельзя не уловить той широкой и вольной натуры, той ясности и непосредственности чувства в приятии жизни, которые делают его непреодолимо сильным и прекрасным в противовес мрачной жестокости и мстительности Мазепы:

Пирует Петр. И горд, и ясен,
И славы полон взор его,
И царский пир его прекрасен.
При кликах войска своего
В шатрах своих он угощает

Своих вождей, вождей чужих
И славных пленников ласкает,
И за учителей своих
Заздравный кубок поднимает.

Чем ближе мы подходим к творчеству 30-х годов, тем с большей определенностью противопоставление мятущейся протестующей стихии иного мироотношения переходит в оправдание именно этого последнего. В «Скупом рыцаре», в «Моцарте и Сальери», написанных одновременно в 1830 году, эта тема разрешается в этой же плоскости.

В «Скупом рыцаре» трагическая страсть барона психологически об'ясняется его мечтой о власти, о могуществе:

. . . . . как некий демон,
Отселе править миром я могу...
Мне все послушно, я же — ничему;
Я выше всех желаний; я спокоен:
Я знаю мощь мою. С меня довольно
Сего сознанья...

В каком-то сладострастии он предается одиноким, жестоким мечтам о своей мнимой власти, о своем мнимом могуществе, и мысль о сыне-наследнике приводит его в неистовство, ибо тот —

Безумец, расточитель молодой,
Развратников разгульный собеседник.

Он готов его погубить во имя своей страсти и гибнет сам, открывая, наконец, беспечный путь Альберу, «молодому повесе», «беззаботному гуляке». Альбер любит жизнь и ее радости с такой же страстью, как барон свое богатство, но ради этой страсти он не идет на преступление. Самая мысль о нем приводит его в бешенство: преступление органически чуждо его ясной и простой натуре.

Преобладание мотивов ясной, беспечной радости жизни без оттенка рефлексии, приятие жизни в ее непосредственной данности и в образе Моцарта говорит о явном отталкивании Пушкина в этот период его творчества от стихии демонического дэндизма.

Овсянико-Куликовский рассматривает притовопоставление характеров Моцарта и Сальери, как антитезу «гения и таланта»; критика, начиная с Белинского, много раз ставила проблему: действительно ли гению свойственна та душевная простота, непосредственность, радость жизни, которые характерны для Моцарта? Но не в художественном творчестве нужно искать разрешения этой проблемы. В плане же изучения Пушкина этот психологический облик Моцарта и его противопоставление мрачной фигуре Сальери только и может рассматриваться, как та же антитеза игры и сплина, радости жизни и горького раздумья. Сальери, отвергший и «праздные забавы», и «науки», «чуждые музыки», все отвергший во имя искусства, ушедший целиком от жизни, полон глубокой, мучительной зависти к Моцарту, который творит шутя и живет творя. То оправдание, которое дает Сальери своему поступку, как необходимости свершения «тяжкого долга», не оправдывает его, и светлый образ погубленного им Моцарта, полного доверия, любви и радости, стоит живым укором мрачному, сильному духу Сальери.

Если мы обратимся к лирике Пушкина этого периода, то и там мы увидим, как постепенно стихают протестующие ноты и мотивы бурного натиска сменяются все больше проникающими его музу спокойствием и примирением. И в тех стихотворениях, в которых выражено политическое настроение, рядом с прежним под'емом бури и волнения, которые прежде звучали так сильно, идут тоны сожалений и усталости: так, в «Андрее Шенье»:

Куда, куда завлек меня враждебный гений?
Рожденный для любви, для мирных искушений,
Зачем я покидал безвестной жизни тень,
Свободу, и друзей, и сладостную лень?
Судьба лелеяла мою златую младость;
Беспечною рукой меня венчала радость,
И муза чистая делила мой досуг...
...Зачем от жизни сей, ленивой и простой,
Я кинулся туда, где ужас роковой,

Где страсти дикие, где буйные невежды,
И злоба, и корысть? Куда, мои надежды,
Вы завлекли меня?..

Призыв к борьбе за свободу («Кинжал») сменяется надеждой и ожиданием ее в будущем.

Проследить эволюцию образа негодующего, желчного, страстного и мятежного человека, отстаивающего свободу своей мысли и чувства, в лирике Пушкина — задача сложная, требующая специального исследования. Но и при самом беглом обзоре все же нельзя не почувствовать некоторой общей ущербной настроенности его лирики второго периода — утомления и исканий тишины и мира.

Отчужденность, отрешенность от света, одинокое и гордое страдание остались те же; попрежнему

Тоскует он в забавах мира,
Людской чуждается молвы,
К ногам народного кумира
Не клонит гордой головы;
Бежит он, дикий и суровый,
И звуков и смятенья полн,
На берега пустынных волн,
В широкошумные дубровы...

(«Поэт» 1827.)

Попрежнему ему чужды «толпа» и «свет», и не к людям он идет с своими тоской и печалью:

Не для житейского волненья,
Не для корысти, не для битв,
Мы рождены для вдохновенья,
Для звуков сладких и молитв.

(«Чернь» 1828.)

Но нет уже прежнего дерзкого и смелого вызова, негодования и страстности.

Порой надежда, порой успокоение («Пора, мой друг, пора» и др.).

Если жизнь тебя обманет,
Не печалься, не сердись,
В день уныния смирись...

День веселья, верь, настанет
. . . . сердце в будущем живет,
Настоящее уныло, все пройдет... (1825).

В 1827 году написаны «Стансы»:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни...

Бурные порывы все чаще сменяются созерцательностью грустной, тоскливой и покорной: «Брожу ли я вдоль улиц шумных», «Вновь я посетил тот уголок...», «Три ключа», «Из Пиндемонте», «Бесы», «Анчар», «Кавказ», «Калмычке» и м. др. Между прочим в стих. «Цыганы»:

Вы уйдете, но за вами
Не пойдет уж ваш поэт.
Он бродячие ночлеги,
И проказы старины
Позабыл для сельской неги
И домашней тишины.

И не случайно, в прошлом был «Демон», а теперь «Ангел», перед которым склоняется гордый дух:

В дверях Эдема ангел нежный
Главой поникшею сиял,
А демон мрачный и мятежный
Над адской бездною летал.
Дух отрицанья, дух сомненья
На духа чистого взирал
И жар невольный умиленья
Впервые смутно познавал.

И «Кинжал» сменяется «глаголом» (Пророк»).

Восстань, пророк, и виждь, и внемли,
. . . . глаголом жги сердца людей...

И как много уверенности и пафоса в словах:

Товарищ, верь, взойдет она,
Заря пленительного счастья —
Россия вспрянет ото сна
И на обломках самовластья
Напишет наши имена

(«Чаадаеву». 1818.)

И как сильно звучит общая ущербная настроенность в скорбном привете декабристам («В Сибирь», 1827), с этим призывом к терпению и надежде, не столько уверенной, сколько утешающей:

Несчастью верная сестра,
Надежда в мрачном подземельи
Разбудит бодрость и веселье,
Придет желанная пора...
...Оковы тяжкие падут,
Темницы рухнут, и свобода
Вас примет радостно у входа,
И братья меч вам отдадут.

Суб'ективное неверие в смысл и успех борьбы выражало об'ективное положение класса, переставшего играть прогрессирующую роль в обществе, и в 1825 году пораженного в своем открытом выступлении за сохранение своей роли и прав. 1825 год давно связывали с поворотом в творчестве Пушкина, и «Пушкин в александровскую эпоху» рассматривался как нечто отличное от того, который развернулся в николаевское царствование. Поворот этот обычно связывают с созреванием поэта, прошедшего пору юности, с переменой обстановки и личной жизни, но и событие 14 декабря не забывалось критиками.

Поражение декабристов несомненно нашло свое отражение в творчестве Пушкина, но об'ективная невозможность победы их нашла свое выражение у Пушкина и раньше в тех нотах сомнения, которые предшествовали 1825 году. Только условно можно говорить об этом «отличии» Пушкина «до» и «после», так как в творчестве его смена настроений идет как непрерывный ряд, изменяясь лишь в том смысле, что в творчестве 20-х годов волна протеста доминирует, в творчестве, приближающемся к 30-м годам и позднее, эта волна все с большей настойчивостью вытесняется приятием жизни, перешедшим позднее в «смирение» и полный отказ от протеста и борьбы. Горечь и страдание не могли не быть там, где сознание до конца обнажало сущность своего бытия

и раскрывало его глубокий трагизм. Внутренний трагизм психологии дэндизма в том и заключается, что его лучшим представителям была присуща вся острота и глубина сознания своей гибели, что оно не растворялось в бездумной радости жизни и беспечном веселье и, корнями глубоко вросши в эту беспечную, праздную жизнь, они прекрасно сознавали ее пустоту и свою отверженность от активного участия в жизнестроении общества. Тщетная попытка в отстаивании своих прав, полная высокого героизма и окончившаяся полным крахом, неминуемо должна была привести к особо острому сознанию своего бессилия и невозможности преодолеть неизбежное.

Отсюда — один шаг к полному глубочайшего драматизма «Пиру во время чумы» (1830). Только вся острота сознания своего собственного трагизма могла внести такую силу и глубину в «довольно точный перевод», как говорят исследователи 4 сцены 1 акта трагедия Вильсона — «Чумной город» (1816). «Теперь мы знаем, что подлинник — вовсе не великое произведение; черты гениального творчества в переведенном отрывке принадлежат Пушкину»,— говорит Овсянико-Куликовский (Собр. соч. А. С. Пушкина, т. VI, Гиз, 3 изд., 24 стр.).

Это веселье среди призрака смерти полно отчаяния и скорби «опустошенной души». «Тут нет ни утонченности эпикурейского наслаждения, ни ясности духа, ни свободы от страстей, ни даже настоящей свободы смерти». Это «скорее напоминает оргию взбунтовавшихся рабов»,— говорит Овсянико-Куликовский. И в гимне чуме слышится смелость отчаяния и вызов бессилия, заслонившихся призрачным весельем от страха смерти.

Все творчество Пушкина полно дисгармонии: мрака и света, радости и отчаяния, и в мучительных поисках гармонии он уходил из быта в экзотику, он искал ее в пыли веков, и, встречая на пути своих исканий созвучные мотивы в творчестве других жертв этой дисгармонии, давал их миру новыми, воплощая в них неповторимость своего бытия. Он не нашел этой гармонии и, вернувшись к быту, создал бытовой психо-

логический роман «Евгений Онегин» (1823—1831), герой которого является синтезом демонического дэндизма со всем богатством его сил и возможностей и донжуанского расточительства этих сил и возможностей.

«Евгений Онегин» дает богатейший материал для вскрытия классового бытия Пушкина. Все черты социального быта и характера, скрытые в ранее рассматриваемых произведениях дымкой романтики, здесь выступают с полной обнаженностью. Родственность характера Онегина с героями байронических поэм Пушкина не подвергалась сомнению критики со времен Белинского до наших дней; другой вопрос: в чем видели источник и причины этого характера? И Благой в своей статье «Евгений Онегин» Пушкина» («Родн. яз. в школе», 1927, № 5, стр. 36) говорит: «В образе Евгения Онегина Пушкин снова изображает характер, который на протяжении всех 20-х годов неотступно мучил и занимал его творческое воображение», указывая на первое воплощение этого характера в «Кавказском пленнике». Все отдельные мотивы так наз. байронизма, которыми полна и лирика Пушкина, воплощенные в различных персонажах тоскующего героя Пушкина, доминируют в Онегине (я думаю, что для вскрытия этой близости нет надобности прибегать к тексту: она достаточно была раскрыта критикой). Онегин доходит до полного отрицания, до неприятия своей жизни, ибо где бы он ни был, за что бы он ни брался, с чем бы он в жизни ни встречался,— с ним всюду его неизменный спутник—«тоска, тоска». В Онегине дано предельное изображение ненужности и отщепенства социального характера, который нигде и ни в чем не находит своего места и живой связи с действительностью. Эта тоска — была ли она от пресыщения, или от ничегонеделания, а вернее, от того и другого вместе — опустошала душу и искала выхода. Как велик гнет этой тоски, Пушкин показал в «Фаусте», который ищет ей выхода в разрушении; но разрушение ненужное, бессмысленное, при сознании его бессмысленности не могло дать ей выхода. Выхода и не было — нужно было ее

преодолеть. В плане преодоления этой тоски, отрешенности от мира, презрения и ненависти к людям и всем их маленьким радостям противопоставляется в «Евгении Онегине» мир Ленского и Татьяны. Давно критически присматриваясь к своему тоскующему герою, Пушкин в «Евгении Онегине» явно склоняется к миру простой и чистой жизни, и, отталкиваясь от шума света, он ищет ее в быте провинциальной простоты. Не в природе своей среды ему было искать опоры и выхода в преодолении все разрушающего скептицизма социальной смерти. И пылкая восторженная молодость Ленского, контрастирующая с холодом и хандрой Онегина, и открытая, непосредственная, великая в своей простоте и в своем утверждении и приятии жизни Татьяна не случайно встречаются Онегину в окружении провинциального быта.

Подчинившись исторической неизбежности потери своего политического господства, дворянская аристократия переживала процесс экономического разложения: разоряясь и теряя экономическое благосостояние в уплывающих из рук наследий «всех своих родных», она должна была принять какие-то меры к задержанию этого разорения. Тяга к земле, к своим родным имениям, их единственному, еще более или менее надежному оплоту, сменяла дерзновенные мечтания о своих политических правах. Может быть в этом и кроется тот оттенок некоторой идеализации семьи Лариных, из которой вышла Татьяна, с такой теплотой данная Пушкиным.

Как в этом противопоставлении Онегину мироотношения Татьяны и Ленского, так и в развенчании демонической стихии дэндизма в образе Евгения Онегина, нельзя не видеть сознания исторической неизбежности своего подчинения и смирения перед необходимостью. Протест перед неизбежностью, вполне осознанный, может быть только безумием. Таким безумцем в «Медном Всаднике» (1833) и дан маленький ничтожный Евгений, который

Живет в Коломне, где-то служит,
Дичится знатных и не тужит

Ни о покойнице родне,
Ни о забытой старине, —

бросивший вызов «гиганту на бронзовом коне».

В образе ничтожности Евгения перед памятником Петра, как символа величия самодержавия, раскрывается не только отказ от протеста, но и полное сознание его невозможности. Вызов Евгения — это не «безумие храбрых», а храбрость безумного.

Все творчество Пушкина, напряженно проникнутое в 20-х годах пафосом борьбы и протеста, идет теперь под знаком смирения и приятия жизни. В своей «смиренной прозе» Пушкин не раз еще возвращается к образу сильной личности, но все персонажи этого образа — Сильвио, Герман, Дубровский, — не лишенные еще обаяния в своем внутреннем трагизме, гибнут в столкновении с действительностью и, наоборот, торжествуют в жизни, находят себе место и оправдание в ней люди с несложными мыслями и чувствами, без тени анализа и критицизма, спокойно отдающиеся течению событий [10].

В силу внутренней логики своего творчества как выражения об'ективной закономерности Пушкин сводит, в конце концов, свою антитезу к полному отказу от демонизма, к торжеству людей самых простых, обыкновенных, и в аморальном образе Швабрина дает полное развенчание своему столь любимому герою (отрицание Онегина), противопоставляя ему героический образ Гринева, Мироновых, Маши. В «Капитанской дочке» Пушкин, опять вернувшись к XVIII веку, дал гармонию старого помещичьего уклада, которой не мог ему дать современный светский быт.

---

[10] Эволюцию этого образа в прозе Пушкина см. в моей статье «Проза Пушкина и социальная среда» («Родн. яз. в школе», №№ 5 и 6. 1927).

Д. И. Бернштейн

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. А. ПОЛЕВОГО

Даже беглое знакомство с творчеством Николая Полевого позволяет заметить, что образы, входящие в состав этого творчества, распадаются на две основные группы.

Первая — образы колеблющихся между «мечтой» и «существенностью» (согласно терминологии автора), совмещающие стремление оторваться от определенной действительности с тяготением к той же действительности. Эта группа образов является наиболее развитой и занимает центральные места в наиболее значительных по об'ему и по качеству произведениях Полевого. Образы колеблющихся мы находим сцепленными с образами другой категории, с образами устойчивых персонажей, не знающих никаких колебаний и раздвоений. Незначительная их часть воплощает другую среду, с которой сталкивается колеблющийся, оторвавшись от своей, и которая усиливает его тяготение к родной среде. Большинство же устойчивых образов воплощает его родную среду, из которой он рвется и к которой одновременно тяготеет. Там большею частью одни и те же образы становятся об'ектом двойственного отношения к ним со стороны колеблющегося — и притягивают и отталкивают его. Иногда же эти роли распределяются по различным образам. Одни из них воплощают отрицательные, другие — положительные стороны среды. Тогда эти положительные образы являются сгустком всяческих добродетелей и носят явно идеализированный характер. Такие образы особенно сильно притягивают к себе колеблющихся и успешно борются с «мечтой», отрывающей их от родной среды. В некоторых — правда, малочисленных — произведени-

ях Полевого идеализированные положительные образы встречаются и вне сцепления с образами колеблющихся, занимая тогда обычно центральное место.

Всякая система образов творчества — не что иное, как художественный эквивалент определенной социальной системы мировосприятия. Мы имеем основание предполагать, что доминантой той системы мировосприятия, которая воплотилась в данной системе образов, является стремление уйти от своей среды, связанное с тяготением к ней же, с идеализацией ряда ее сторон в противовес какой-то чуждой среде.

Конечно, гипотеза о том, что колебание — состояние не только героев, но и породившего их творчества, будет оставаться только гипотезой до тех пор, пока не выяснится, что эта система социального мировосприятия легла в основу всех стилевых особенностей данного творчества. Это будет достигнуто в процессе исследования. А пока, приняв эту гипотезу, постараемся уяснить социальную природу колебания, об'ективные причины, его породившие.

Путь к этому лежит через самое художественное творчество. Присмотримся же к тому, в какие конкретные формы, в какие бытовые черты, если они есть, облечено Полевым колебание. Для этого надо обратиться к анализу образов,— в первую голову образов колеблющихся. Раскрытие их социальной сущности поможет раскрыть и социальную сущность данного творчества.

Попытаемся же установить, в какие социальные черты облечен наиболее развитой образ колеблющегося — образ Вильгельма Рейхенбаха из «Аббадонны». Эта задача не совсем простая, так как в Рейхенбахе можно усмотреть то черты буржуа, то черты разночинца, мещанина. При первой встрече он встает перед нами как разночинец-поэт в обстановке крайне подчеркнутой нищеты. Холод, голод, рваная одежда, колченогая мебель — все собрано для того, чтобы подчеркнуть материальные лишения героя. Но в то же время от самого героя мы слышим, что лишения его, так сказать, доброволь-

ны, что они — следствие желания жить «в поднебесном мире искусства». «Ей (поэзии),— говорит Рейхенбах,— пожертвовал я всей своей будущностью». Какова же эта утерянная будущность? В своем разговоре с госпожей Шульце Вильгельм говорит: «Поэзия увлекла меня от занятий, предназначенных мне рождением... Само провидение вело меня к тому, что я не сделался ни чиновником, ни купцом, но сделался литератором». Очевидно, в той среде, из которой вышел Вильгельм, самым естественным было стать купцом или чиновником. Действительно, мы узнаем, что Вильгельм сын богатого, хотя и разорившегося под конец буржуа-предпринимателя. Но, может быть, разорение отца выбросило Вильгельма из буржуазного круга, сделало его разночинцем? На этот вопрос приходится ответить отрицательно. Уже после смерти отца Вильгельму предстояла обычная участь молодого человека из буржуазной среды. Родные настаивали на его поступлении в контору «одного богача», у которого дочки, по словам Вильгельмова дяди Фрица,— «девки толстые, умные, добрые хозяйки» и которому он скоро должен был стать зятем и компаньоном. Если бы Вильгельм не принадлежал к тому же кругу, что и богатый торговец, тот, конечно, не взял бы на себя таких обязательств по отношению к нему. На простого приказчика из мещан владелец конторы — богач — не смотрел бы авансом как на зятя и участника в деле.

Именно такой заманчивой будущности Вильгельм предпочел свою «подоблачную» конуру в «поднебесном мире искусства», но все-таки утверждать, что герой наш буржуа, мы не вправе, пока не познакомимся с его средой и с его отношением к этой среде. Встретив Вильгельма Рейхенбаха на чердаке, в обстановке вопиющей нужды, мы имели полное право предполагать, что общество его — все такие же нищие служители искусства, как и он сам. Мы думали встретить около него если не бедняков-разночинцев, то по крайней мере литературную богему, протестантов, променявших буржуазное благополучие на голод и холод в «поднебесном мире» поэзии. Оснований к этому тем

больше, что Рейхенбах на своем чердаке пишет трагедии «Тамерлан», «Атилла», «Риэнци», «Арминий», словом, является «певцом героев дикой независимости», как иронически отзывается о нем впоследствии один из эпизодических персонажей романа. Но никакой богемы, никаких служителей искусства, никаких бедняков-поэтов и в помине нет около Рейхенбаха. И со своего романтического чердака он делает вылазки совсем не pour épater les bourgeois, а для того, чтобы отдохнуть в буржуазном уюте г-жи Шульце и ее дочери. Впрочем, надо еще установить, буржуазки ли или просто бедные мещанки г-жа Шульце и ее дочь Генриэтта, невеста Вильгельма. Их изображение явно раздваивается. С одной стороны, мы узнаем, что это —«бедные швеи», живущие в жалком предместьи, в подвальном этаже, зарабатывающие свой хлеб трудом, «не покладая рук». Но, с другой стороны, мы получаем сведения, явно этому противоречащие: «и любезный гость их Вильгельм мог сидеть у них на спокойной табуретке за старинным столиком красного дерева, светлым, как зеркало. Вильгельма всегда потчевали чаем с хорошими сливками, свежим маслом, бриошками, и в то же время мурлыкал подле него жирный кот — признак довольства хозяек. Взор гостя мог наслаждаться нюренбергскими гравюрами на стенах, и дым благовонной сигарки, которую подавала ему Генриэтта, сливался с запахом резеды и других цветов, стоявших на окошках. Потом садилась Генриэтта за маленькие старинные клавикорды и пела и играла для Вильгельма».

Противоречат бедности и жизни трудом, «не покладая рук», и сведения о том, что комната была украшена всякими салфеточками и подушечками, «досужливым рукоделием Генриэтты». Кому нужно зарабатывать на жизнь «не покладая рук», да еще в качестве швеи, у того нет времени для «досужливого рукоделия»; впрочем, у того не найдется и таких «нежных и пухленьких ручек», какими любуется у Генриэтты Вильгельм. Да и петь и играть на клавикордах не учились в то время не только бедные швеи, но и гораздо более зажиточные мещанки,

На протяжении романа мы мимоходом, по обмолвкам, по отдельным замечаниям узнаем, что г-жа Шульце вдова «богатого капиталиста», что, по свидетельству матери Вильгельма, всего смешнее было в ней желание казаться выше своего состояния, быть знакомыми с дворянами, принимать их, угощать, хотя все смеялись над ней и мужем ее, об'едая их». Эти сведения, конечно, проливают свет и на обстановку г-жи Шульце, и на музыкальные упражнения ее дочери, и на тяготение г-жи Шульце к дворянскому обществу, несколько странное для простой мещанки. Правда, автор старается свести концы с концами, делая г-жу Шульце вдовой не просто «богатого», но и «разорившегося» капиталиста. Но правдивость этого сообщения оставляем на авторской совести. Во всяком случае у г-жи Шульце, как только ей представилась возможность выдать дочку за барона, нашелся «старинный запас добрых талеров» на богатую квартиру, на обстановку, на лакеев и на наряды. На ряду с этими обмолвками все попытки подчеркнуть мещанство самой Шульце и ее родственников, кроме Генриэтты, всех этих стариков и старух, с сыновьями «в желтых жилетах, в пестрых галстуках, с бантами, в панталонах с лампасами, в коричневых и табачных фраках», с дочерьми «в барежевых шарфах, лиловых перчатках, с полосатыми бантами на головах, в муслиновых каньзу», приобретают чисто декоративный, стилистический характер. Они не столько передают типичные для мелкой буржуазии черты, сколько выгодно оттеняют благородный вид самого Вильгельма и его Генриэтты. (Впрочем, все эти наряды для лишенных вкуса купеческих сынков и дочек не менее характерны, чем для настоящих мещан в социологическом смысле этого слова.)

Но само стремление автора снизить социальную принадлежность г-жи Шульце совершенно очевидно и несомненно вызвано какими-то причинами.

Кстати, по отношению к старухе Шульце это оправдано тем, что она по своему умственному уровню и образованию,

по благоговению перед сильными мира не выше простой мещанки.

Итак, после ухода Вильгельма из родной среды мы видим его тяготеющим к обществу буржуа, их уюту и довольству.

Обратившись к родной среде Вильгельма, покинутой им, мы увидим в ней то же, что у Шульце, только без клавикорд, без пения, без гравюрок. То же самое, только менее прикультуренное. Впрочем и здесь мать Вильгельма читает и толкует Клопштокову «Мессиаду», что до известной степени компенсирует Генриэттины клавикорды. А те члены этой среды, от которых так жадно стремится уйти Вильгельм, созданы по образу и подобию г-жи Шульце. Чем отличается от г-жи Шульце, которая сперва порицала «нехлебные» занятия Вильгельма, а потом смягчилась, увидав его деньги и чин, дядя Фриц, «богатый лавочник», который когда-то вырывал из рук племянника книги и обзывал его дураком за увлечение поэзией, а потом, видя его успех, также примирился с ним? Чем отличается ее до конца недоверчивое отношение к занятиям Рейхенбаха от недоверчивого к ним отношения кожевенного заводчика, который, глядя на Вильгельма, подумал было: «а не пустить ли сына по ученой части», но сразу спохватился, что кожевенный завод дело более верное? Чем ее корыстолюбие и боязнь выдать дочку за человека с «нехлебной профессией» отличаются от корыстолюбия богатого бюргера, который в послеобеденный час фантазирует на тему: а что бы было, если бы Рейхенбах посватался теперь к моей дочери — и тут же решает, что для богатой невесты нужен жених последней чем какой-нибудь «сочинитель»?

Если совершенно сходна г-жа Шульце с отрицательными представителями этой среды, то точно так же сходна Генриэтта с положительной ее представительницей—матерью Вильгельма. Генриэттина скромность, религиозность, кротость, семейственность, добродетельность и нравственная твердость в тяжелую минуту в образе матери Вильгельма доведены до совершенно иконописных, явно идеализированных размеров.

Вообще среда после отрыва совпадает со средой до отрыва. И то, что Вильгельм тяготеет к оставленному уюту и довольству, тоже доказывает его буржуазность: за спиной у разночинца, ушедшего от своей среды, вряд ли оставались довольство и уют.

Все эти заводчики и лавочники из родной среды Вильгельма по своему уровню ничем не выше г-жи Шульце. Но так как изображены они мимоходом, то автор не успел их прибеднить, как Шульце и мать Рейхенбаха, которым уделено больше мест и внимания. Поэтому г-жи Шульце и Рейхенбах представлены нам как скромные мещанки, а дядя Фриц как буржуа-«толстяк в сером фраке, всегда гордый, всегда с видом покровительства».

Все эти люди встают перед нами как буржуа с ограниченным мещанским кругозором. Они необразованы и чужды широкого промышленного размаха. Это явствует из их отрицательного отношения к отцу Вильгельма — промышленнику-грюндеру, пристрастившемуся к «прихотям образованности». Но самая возможность появления в этой среде грюндера и то, что этот грюндер, потерпев неудачу и вернувшись к образу жизни «людей своего первобытного звания», не перестает быть фабрикантом, показывает, что мы имеем дело с буржуазной средой.

Итак, Вильгельм, оторвавшись, уйдя от некультурной буржуазной среды, став «певцом героев дикой независимости», тяготеет все к той же среде, только чуть-чуть покультурнее.

Стремление прибеднить среду колеблющихся, изобразить ее социально-сниженной наблюдается очень часто в творчестве Полевого и порождает ряд противоречий.

Эмма из повести того же названия выведена как бедная мещанка, но эта бедная мещанка говорит по-английски, по-французски, по-итальянски, играет на рояле, поет, рисует, причем автор даже не считает нужным сообщить, где она набралась всех этих премудростей, не находя в них, очевидно, ничего удивительного.

Художник Аркадий (из повести «Художник») объявлен бедным разночинцем, сыном «ничтожного чиновника», уездного казначея. Но в ходе повести оказывается, что отец его губернский казначей, т. е. совсем уже не такой ничтожный чиновник. В рассказе Аркадия о жизни в отцовском доме упоминаются «слуги», во множественном числе, чего обычно у бедных разночинцев не бывает. Все это мимоходом, но тем важнее такие обмолвки. Странным кажется у колеблющихся и их отношение свысока «к работе из хлеба», непонятное в людях, выросших в нужде.

Полевой любит иногда изобразить своих героев бедными, но эта бедность не внушает доверия и носит подозрительно-сгущенный декоративный характер. Она почему-то всегда рядом с изображением барства, дворянской роскоши и богатства. Кроме того бедность героев Полевого — это не отравляющая, унизительная бедность Мармеладовых и Девушкиных. Бедность у Полевого никогда не затягивается и исчезает как по щучьему велению; материальные невзгоды не мучают и не преследуют его героев, а ликвидируются с невероятной и малоестественной легкостью. Вильгельму Рейхенбаху вовремя достанется столь же солидное (30 000 талеров — 93 000 рублей в тогдашнем золотом исчислении), сколь и неожиданное наследство; у г-жи Шульце кстати окажется «старинный запас добрых талеров»; г-жа Рейхенбах придаст себе внушительный вид, уместно приукрасив свой бедный туалет бриллиантовым перстнем; бедный, оставшийся без средств и без угла, Аркадий окажется неожиданно обеспеченным весьма уютной квартиркой на Мойке (в дорогом районе), нанятой для него добродетельным и преданным слугой на свои сбережения. Словом, с материальными затруднениями своих героев автор возиться не любит и разрешает их не задумываясь. Он не художник «бедных людей», детально, со вниманием, шаг за шагом изображающий их бедствия и все нравственные мучения, порожденные бедностью. И это отмахивание Полевого от бедности вместе с настойчивым желанием

прибеднить своих героев, конечно, не случайно в творчестве и подлежит еще об'яснению.

В дальнейшем мы убедимся, что все колеблющиеся герои Полевого по своему внутреннему содержанию копии Рейхенбаха. И все это на фоне тех противоречий, которые вносит желание изобразить их беднее, чем они есть, докажет, что они одной с Рейхенбахом социальной природы.

Посмотрим же теперь, каковы причины, вызвавшие у Рейхенбаха его колебания, и каковы проявления этих колебаний. Кстати, эти причины также подтверждают рейхенбахову буржуазность. Поэт Рейхенбах стремится уйти из своей среды оттого, что она невежественна, корыстна, предана одной только «существенности». Это отталкивание от родной среды в значительной мере об'ясняется воспитанием. Отец его—человек, совместивший с добродетелями патриархального буржуа, особенно сказавшимися после его краха на грюндерском поприще, черты человека новой промышленно-капиталистической формации. «Тысячи мыслей, идей, предприятий тревожили его. Обращенный к практической деятельности, он ринулся в обширные торговые, промышленные предприятия, терпел неудачи, имел блестящие успехи и не мог остановиться; несколько раз наживал и терял он огромные капиталы. Дела увлекали его между тем в высший блестящий круг и приучили к удобствам жизни и прихотям образованности; он не мог после этого уживаться в грубой вещественной жизни людей этого первобытного звания». «Прихоти образованности» в доме отца и потом в доме дяди содействовали развитию страсти к поэзии. Правда, Вильгельм отрицательно относится к поверхностному светскому воспитанию и считает, что только «глубоко вкорененное в душу чувство добра» спасло его от «погибели», от тех бедствий, которые это воспитание могло принести. Но, как бы то ни было, именно ему он обязан своими духовными запросами, ставящими его выше среды. Но он хочет уйти не только от невежества своей среды, но и от ее занятий. «Индюстриальность» внушает ему ужас и отвра-

щение. С тяжелым чувством вспоминает он «обширный двор» отцовского дома, который «наполнен был закоптелыми, замаранными строениями, где помещались заведения отцовские и где жила и бродила толпа грубых, запачканных работников». Но было бы ошибкой думать, что промышленных занятий он боится только как поэт, да еще зараженный светским воспитанием, потому что эти занятия «требуют величайшего внимания, мелкого утомительного расчета, беспрестанных забот жизни между людьми, которые только по наружности человеки» (последнее о рабочих). Он боится ее, и как буржуа, в неблагоприятных для него общественных условиях, он понимает, что неудачи отца об'ясняются тем, что он «имел несчастье родиться в Германии, которая в общественной своей жизни лишена всякой обширной деятельности, политической, торговой, юридической, гражданской». Что в этих условиях путь буржуа не усеян розами, что буржуа тут даже не равноправный член общества, видно даже из того отношения, которое встречает Вильгельм в барских кругах, из того, что любой дворянин может бросить ему в лицо кличку «буржуа», как нечто позорящее (сцена у театрального под'езда).

Ничего нет удивительного, что трудности промышленного развития, неизбежные в таких условиях, запугивают больше всего наиболее культурных, молодых представителей класса, острее чувствующих его социальную загнанность. Эти представители, недовольные отсталостью своей среды, стремятся уйти из нее, как это делает Вильгельм Рейхенбах, пытающийся заменить «индюстриальность» поэзией. (Надо обратить внимание на то, что он уходит, а не борется за права своей среды.) Совершенно несомненно, что Вельгельм ждет от поэзии не одних духовных благ: его материальное благосостояние также должно быть устроено ею. Об этом он говорит неоднократно. Но ни характер самого Рейхенбаха, ни характер общества, с которым он сталкивается, отойдя от своей среды, не дают этому отходу быть полным. Привязанность, тяготение к родной среде останутся на ряду с отталкиванием

от нее. Вильгельм Рейхенбах — плоть от плоти своей среды и в ее положительных и в ее отрицательных, с его точки зрения, особенностях. Он глубоко религиозен. «Во всех бедствиях,— говорит Вильгельм матери,— у меня оставался драгоценный талисман, данный мне вами против отчаяния: это была вера, крепкая, бессмертная вера, что бог не попускает бедствию до конца, что никто еще не видал детей праведника, просящих хлеба под окнами людей немилосердных». Он очень озабочен чистотой своей добродетели. Его сыновняя преданность носит воистину патриархальный характер. Отправляясь делать предложение Генриэтте, он прячет на груди письмо своей матери: «пусть сердце мое будет закрыто священным именем маменьки моей».

Но не только эти добродетели связывают Вильгельма с его родной средой. Порываясь в «мир мечты», всегда остро воспринимающий расхождение между «мечтой» и «существенностью», недовольный своей родной средой за преобладание в ней «существенности», Вильгельм сам насквозь пропитан этой самой «существенностью». Романтически влюбленный в «девушку своей мечты» — Генриэтту, возлагающий все свои и Генриэттины надежды на успех своей трагедии, Рейхенбах, добившись этого успеха, даже не сообщает о нем Генриэтте, а три дня возится с устройством новой комфортабельной квартиры, с портным и т. д. После всего этого он уже отправляется к ней, восклицая по дороге: «Бегу к ней, скажу: виват, «Арминий» победил... Великий боже, только бы не задохнуться от счастья близ порога жилища Генриэтты, только бы перешагнуть через этот порог и умереть уже потом, устремляя последний взор на моего ангела Генриэтту». Трудно не оценить соответствующим образом эту романтическую горячку, зная, что Вильгельм уже успел не только преспокойно позаботиться о новом фраке, но и сходить на гулянье, послушать, что говорят о нем в публике.

«Певец героев дикой независимости», ушедший от неподвижности и отсталости своей среды в «поднебесный мир

искусства», говорящий о том, что «поэзии пожертвовал всей своей будущностью», совершенно недвусмысленно тяготеет к тихому семейственному уютному бытию и готов его счесть пределом человеческих стремлений. «Вильгельм время, проведенное у Генриэтты, считал праздником для себя, даже по удобствам жизни, которые находил в ее жилище, не говоря уже об его душевном наслаждении». И отдыхая душой в этом «скромном жилище невинности и домашнего спокойствия», Вильгельм предается таким идиллическим мечтам: «Чашка чаю, налитая рукой Генриэтты, сигарка, зажженная ею, простая песенка, пропетая Генриэттой, — что за наслаждение! Если бы я мог доставить себе все эти маленькие удобства, и потом, пропевши песенку, Генриэтта села бы ко мне на колени, обвила ручонки свои вокруг шеи моей, поцеловала меня и склонила ко мне свою голову, а мать ее сказала бы, смотря на нас: «Милые дети мои!» И после того поспешил бы я работать в свой маленький кабинет, который находился бы вот тут же за стеной; и Генриэтта пришла бы ко мне, села бы подле меня со своею работой; и кот ее взгромоздился бы ко мне на колени — я вызвал бы тогда целый мир сказать мне, кто счастливее меня!» Словом, мечту готова заменить существенность, отличающаяся от покинутой существенности только той очень небольшой и внешней культурой, какую только способны придать песенка, клавикорды и картины на стене. Эта борьба между мечтой, вырвавшей из домашней обстановки, зовущей воспевать Атилл и Тамерланов, и между тяготением к тихому бытию своей среды — удел Рейхенбахов, в чьей духовной структуре преданность спокойствию и уюту, семейственность, религиозность и прочие нравственные добродетели его среды занимают не последнее место. Но не только этим об'ясняется тяготение его к своей среде. Крупнейшую роль в этом играет его взаимоотношение с чуждой средой, с высшим классом общества, с которым он сталкивается. Именно оно увеличивает удельный вес добродетелей и свойств родной среды. Потолкавшись в передней министра, который

презирает буржуа, но принимает Вильгельма по протекции своей фаворитки, и в приемной князя, который «терпеть не может смешения чинов и званий», почувствовав все их снисходительное высокомерие, он осознает свою униженность. «Уже с самого начала гордая мысль — «он вельможа, а я — поэт» — замерзла в душе его и заменилась более скромной». «Прежде всего, сознайся, — говорит сам себе Вильгельм,— что барон — первый министр, а ты ничтожный мещанин... Если ты идешь к нему, ты сознаешь свою зависимость от него». Словом, в барском обществе буржуа чувствует себя ничтожным и зависимым. Сознание этой зависимости тем тяжелее, что в обществе власть имущих и окружающих их светских людей он находит только развращенность, порок, преступление, прикрываемые внешним лоском и мишурным блеском. Но не только бороться с этим обществом, но даже высказать свое возмущение открыто он не смеет. Здесь его бунт ограничивается порицанием, возмущением про себя и тем, что на фоне барских пороков им выше начинают котироваться добродетели своей среды. Родная среда становится ему милей и ближе. Не говоря уж о матери, которая является образцом всех добродетелей, даже дядя Фриц кажется ему симпатичным. «Он охотно прощал все глупые шутки дяди, они казались ему даже очень забавными». «Мещанское обращение кузин и кузенов нисколько не оскорбляло его, казалось ему даже каким-то отрадным добродушием, чем-то патриархальным, первобытным». Он начинает думать, что «истинное назначение человека — родная семья его, тишина уединения в кругу семьи». Кстати, нельзя не отметить, что мечты Вильгельма, уводящие его от родной среды, носят гораздо менее определенный и четкий характер, чем все идиллические мечтания, в которых он тяготеет к своей среде. Но, при всей туманности, эти мечты, конечно, заслуживают большого внимания, так как они не случайность, а проявление той несомненно существующей неудовлетворенности отсталостью своей среды, которое при всей его неопределенности никогда не оставляет колеблющегося.

Особенно четко выявляется колебание из отношения Вильгельма к Генриэтте и Элеоноре. Первая воплощает собой ту слегка тронутую культурой буржуазную среду, к которой тяготеет Рейхенбах. Вторая — силу, отрывающую Вильгельма от его родной «существенности» в ее идиллических и в ее прозаических проявлениях. Элеонора для него — «воплощенная мечта», полная противоположность привычной существенности. Близость к ней знаменует для Вильгельма жизнь в новом мире богатых идей и чувств, каких он не встречал в прежнем кругу. «Вы создаете самого меня, Элеонора, — говорил Рейхенбах, — великий боже, сколько мыслей, сколько идей кипит теперь в бедной голове моей! В первый раз я постигаю назначение поэта в мире». (Но в чем это назначение — остается тайной на всем протяжении романа.) Близость с Элеонорой пробуждает в нем сильные переживания, бурные стремления: «нестерпимо сделалось Вильгельму его спокойное положение; он готов был теперь броситься в бездны моря, утонуть, — только бы в океане утонуть; умереть — только бы умереть с громом и молнией; задохнуться — только бы в об'ятиях любви, невыносимой для человека». И между этой женщиной и Генриэттой, сулящей безмятежное, спокойное, уютное существование, все время мечется и колеблется Рейхенбах. То Элеонора для него — «прекрасное, великое существо», — и тогда Генриэтта кажется ему «мещанкой, в сердце которой погас огонь неба среди мелкой суеты и пошлых условий жизни». То Элеонора становится «духом тьмы», а Генриэтта идеалом света; забывается «проза» этой мещаночки, и ее безграмотная записочка приводит его в восторг — «О, милый друг мой, о, мой ангел Генриэтта! Как эта записочка, как эти ошибочные неправильные строки дороже мне всех изысканных подставок ума, подложной образованности, поддельного воспитания, глупого старания умничать». То Элеонора — «воплощенная мечта поэзии» — берет в сердце Вильгельма верх над скромной бюргерской девушкой, то ее «образ во всей прелести, какою юность, невинность, любовь облекают девуш-

ку», вытесняет образ Элеоноры. «Тихое, отрадное, спокойное» чувство любви к Генриэтте борется с «бешеным ослепительным» чувством к Элеоноре. И когда временно берет верх последнее, Рейхенбах не чувствует себя счастливым. «Какая странная судьба! Какое волшебство бросило меня в эти запутанные узы бытия... Давно ли столь проста, столь естественна была жизнь моя? И что же теперь?!» Мир патриархальной буржуазной существенности доставляет ему радость и спокойствие, но не удовлетворяет его; мир мечты, мир сильных страстей влечет Вильгельма, но он ему не под силу. Недаром после сильных переживаний, вызванных в нем встречей и сближением с Элеонорой, он так легко оставляет ее, опасно больную, и едет на родину «с неопределенным упованием на отдых жизни». И надо отметить, что тяготение к своей среде растет по мере того, как растет и отрыв от нее. Когда Вильгельм готов уж совсем оставить свой дом и свою среду, уйдя с Элеонорой: «я твой, унеси, оторви меня от нынешней жизни моей»,— именно тогда в его сознании образу Элеоноры противопоставляется образ уже не Генриэтты, а матери, образ, концентрирующий все нравственные добродетели его среды. И уже готовый было унестись Вильгельм остается: «Но мать моя, Элеонора? Но моя добрая мать? Ее воля — закон мой... Я останусь здесь возле моей матери». Если двойственно отношение Рейхенбаха к таким представителям своего класса, как дядя Фриц, если оно двойственно также и по отношению к Генриэтте, то никаких раздвоений нет в его отношении к матери. К этому воплощению всех патриархальных добродетелей он всегда относится с равным благоговением. Именно тяготение к патриархальной добродетели, к семейным устоям сильнее всего противостоит отталкиванию колеблющегося. В свете этой добродетели Элеонора-«мечта» предстоит как Аббадонна, которому нет спасения и который может только погубить добродетельного Абдиила — Вильгельма. Сближение с Элеонорой и уход от Генриэтты рассматривается как преступление против

нравственности: «путь чистой добродетели был мною оставлен», и вернуться на этот путь Вильгельм считает возможным только под руководством матери: «отныне вы будете моею совестью, моим умом, моим сердцем, маменька». Правда, даже вернувшись на путь «чистой добродетели», т. е. начав снова идиллически ворковать с Генриэттой, Вильгельм сохраняет в глубине души способность снова преклониться перед Элеонорой; но важен тот факт, что именно патриархальная добродетель матери Рейхенбаха оказалась наиболее способной противостоять всяким отходам Вильгельма от родной обстановки. На эту идеализацию патриархальной добродетели надо обратить сугубое внимание как на чрезвычайно показательный социально факт, как мы это увидим впоследствии. Но раньше чем говорить об этом, укажем вкратце на то, что и другие образы колеблющихся являются только вариацией того же Рейхенбаха, несмотря на то, что внешне их буржуазная принадлежность не обнаружена, прорываясь только в ряде противоречий. Все они — представители молодого поколения, все рвутся к чему-то новому, и в этом порыве попадают в сходные положения и обнаруживают очень сходные переживания. Эмма («Эмма») так же, как и Рейхенбах, недовольна жизнью своей среды, ее «существенностью», отсутствием идеалов, и так же, как и Рейхенбах, она предана неопределенной мечте; так же, как он, при всем недовольстве средой, она создана из того же материала, что и эта среда, вместив в себя ее патриархальные добродетели, религиозность, строгую нравственность, преданность семейному очагу. Так же, как и Рейхенбах, она, стремясь к своей мечте, отрывается от родной среды и сталкивается с новой, барской. Так же, почувствовав ее развращенность, эгоизм, напыщенность и свою униженность в ней, она готова идеализировать добродетели родного общества. Недоволен своей средой и уходит от ее «существенности» и художник Аркадий (повесть «Художник»). Но и уйдя он не перестает тяготеть к ней, не находя себе места в чужой среде. «Существенность» в лице

Вериньки борется с «мечтой» в лице искусства. Как и другие колеблющиеся, Аркадий создан из той же нравственной добродетельной ткани. Страсть к искусству сливается для него с религиозным чувством. Он благоговейно вспоминает о своих занятиях по иконописи. «Художник-скептик, художник-мизантроп» для него «не истинный художник». Религиозность заставляет его ставить сердце выше разума: «Философия не разогреет веры, и не логикою убеждаются в ее святых истинах, но сердцем». И товарищ его о нем отзывается: «Аркадий — пример доброты и дарования... Это сама высокая добродетель». Он исполнен преданности к семейному началу, и добродетельный старик-отец не перестает быть предметом его нежнейшего почитания. Правда, ни дедушка с бабушкой Эммы, ни отец Аркадия не так иконописны и стопроцентно добродетельны, как г-жа Рейхенбах; отношение к ним иногда двоится, но привлекают в них колеблющихся именно те черты, которые беспримесно вложены в образ матери Рейхенбаха. Даже князь Дмитрий Шемяка («Клятва при гробе господнем»), несмотря на то, что отнесен к иной эпохе и к иной обстановке, является только вариантом все того же образа. Для него мечта воплощается в великом княжении, погоня за которым вырывает его из мирной тихой жизни небольшого удельного княжества. Стремление к престолу бросает его в круг придворных интриг, зависти, корысти, честолюбия и тому подобного. Он чувствует, что он чужд всему этому, что он неспособен к такой жизни. Борьба между его нравственной добродетелью и княжеской гордостью, успех, который клонится то в одну, то в другую сторону, кончается полной победой добродетели, отказом от всяких честолюбивых мечтаний, прекращением всяких колебаний под патриархальным кровом добродетельного князя Заозерского. Вероятно, перенесение действия в старину позволило довести до полной победы патриархального добродетельного начала, чему реально не могло быть места в современности. Но факт идеализации патриархальности, чрезвычайно важный для понима-

ния творчества Полевого, налицо и в произведениях, изображающих современность. Черты патриархальной добродетели — это черты, которые не только влекут к себе колеблющегося, но и противопоставляются чертам враждебного класса.

Полное сходство внутреннего мира всех колеблющихся и тех положений, в которые они ставятся, предполагает одинаковость их социальной природы. Наиболее развитой образ колеблющегося оказался образом представителя молодого, недовольного своим положением, но бессильного открыто бороться поколения буржуазии, отсталой, неразвитой, находящейся в неблагоприятных политических условиях, по своему кругозору и самочувствию не отличающейся от мещанства.

В начале исследования возникла гипотеза, что колебание не есть удел только излюбленных персонажей творчества Полевого, но что оно лежит в основе всего этого творчества. Поскольку этот излюбленный персонаж является образом буржуа в определенных условиях, постольку первая гипотеза влечет за собой вторую: что само творчество буржуазно. Это тем более вероятно, что при той непопулярности, которой пользовалась в России в 20—40-х годах буржуазия, вряд ли литература какого-либо иного класса занялась бы изображением переживаний буржуа, делая его центральной фигурой целого творчества. Но еще тверже мы убедимся в буржуазности творчества Полевого, когда рассмотрим группу устойчиво добродетельных образов. Сюда войдут и те добродетельные, к которым тяготеют колеблющиеся герои, совпадая с ними в ряде черт характера, и те, которые выведены вне сцепления с колеблющимися. Доказав идентичность тех и других, мы отчасти докажем истинность первой гипотезы, так как идеализированные колеблющимися окажутся идеализированными всем творчеством.

Варьируясь по своему внешнему облику, пополняясь той или иной чертой, в зависимости от установки всего произведения, эти образы имеют, как увидим, общее неизменное ядро.

Правильнее всего, пожалуй, сказать, что все их содержание почти сводится к этому ядру, настолько мало все эти образы наделены индивидуальными чертами, представляя все идеал патриархального благочестия, слабо и только внешне варьированный в каждом отдельном случае.

Все черты г-жи Рейхенбах дополняют основную — истовую благочестивую патриархальность: она непоколебимо религиозна; недаром Вильгельм говорит, что именно она одарила его «талисманом» — религиозным чувством. В ней «неумирающая надежда на неизмеримую пучину мудрости и милосердия божия», и поэтому к человеческой мудрости, к человеческим замыслам она относится как к чему-то суетному, ставя чувство выше ума. «Ум — хвастун, сердце — совесть и друг наш». Даже в газетах она читает то только, что дает отраду ее доброму сердцу. Пропуская известия о «политике»—«что пойму я в политике вашей!»—она читает только об'явления, потому что «в об'явлениях я радуюсь счастью людскому, когда отец извещает родных о рождении сына, жених о своей помолвке» и т. д... Нравственную добродетель она ставит выше всего: выше ума, славы и почестей. Ей нужен ее «добрый Вильгельм, а не умный и не прославленный». Она патриархально скромна и нетребовательна, семейственна, «никогда не жила для самой себя», принося свои желания в жертву мужу и детям. И Генриэтта ей кажется «ангелом», потому что в ней есть задатки всех этих патриархальных добродетелей и качеств. Вот все, что можно сказать о матери Вильгельма, которую сын признает своим «умом, сердцем и совестью».

Внутреннее содержание князя Заозерского сводится к тому же. Он религиозен, благочестив и добродетелен.. Он заботится о нравственной добродетели, а не о славе. Он такой же любящий преданный отец и рачительный хозяин, как г-жа Рейхенбах — любящая мать и заботливая хозяйка. Он считает, что заботы о чадах и домочадцах важнее суетной борьбы за княжеский престол.

В дедушке Матвее из «Клятвы» та же религиозность, то же патриархальное добродушие, распорядительная хозяйственность, довольство малым, то же отрицательное отношение ко всякому честолюбию, ко всякой неправде. «Стоит ли доброго слова на старости лукавить и думать еще о чем-нибудь, кроме спасения души», — говорит он.

Нечего прибавить и к характеристике благочестивого Федосея из «Мешка с золотом». В образе Иголкина (драма «Иголкин, купец новогородский»), усложненном героическим патриотизмом (впрочем патриотом был и Матвей), все патриархальные добродетели носят особо сконцентрированный характер. О глубокой его религиозности и распространяться не стоит. Он только и делает, что молится или читает душеспасительные книги. Нравственность, честность его, возбуждающие уважение к нему даже у врагов, также изображены щедрыми красками. По об'явлении войны он уплачивает долг представителю враждебной державы, сам при этом оставшись без копейки. «Да как же было не отдать? Ведь он верил мне на честное слово и расписки не брал с меня». Но этого еще мало. Необыкновенная честность Иголкина проявляется и в его отказе бежать из тюрьмы, от неминуемой казни, только оттого, что этим бегством он подведет доверявшего ему тюремного сторожа. Он отказывается также притвориться безумным, что дало бы возможность спасти его, возмущенно говоря: «Я унижу себя ложью перед моею смертью?» Как и подобает благочестивому патриархальному купцу, Иголкин помимо прочих добродетелей наделен еще и семейными. Он трогательно привязан к своему семейству и беспрестанно тоскует и печется о нем. Все эти нравственные качества соединены в Иголкине с чувством глубочайшего патриотизма. К тому же он не простой патриот, а верноподданный. «Матушка-Русь» и «батюшка-царь», с эпитетом «православная», «православный», повторяются им через два слова на третье. Во имя патриотического чувства и национальной гордости Иголкин и совершает свой герои-

ческий поступок: он во время русско-шведской войны убивает двух шведов-часовых за то, что они невежливо отозвались о царе Петре.

Патриархальный русский купец защищает честь русского царя — это, конечно, политическая программа. И провозглашается резюме этой программы в пьесе для большего удобства, хотя и, к вящщей нелепости, устами шведского короля Карла XII, оценившего героический патриотизм русского купца. Отпуская Иголкина на родину по случаю весьма кстати для него заключенного мира, Карл изрекает: «Скажи брату моему, Петру, что я посылаю ему дорогой подарок» (подразумевается сам Иголкин). «Если у него есть в запасе еще несколько таких стариков, мы кое-что успеем сделать вместе». Словом, купец не только защита царя и родины, но и тот элемент, с которым можно «кое-что сделать», та база, на которую опирается деятельность государства.

Теми же патриархальными добродетелями, а также и патриотизмом наделены и Сусанин («Костромские леса») и Брант («Дедушка русского флота»). Первый умирает за царя и отечество, второй живет мечтой об успехах России и процветании ее флота.

Интересно присмотреться к социальному существу всех этих идеализированных образов. Г-жу Рейхенбах, как уже говорено, есть все основания считать благообразной патриархальной буржуазкой. Заозерский назван князем. Но князь этот занят только религиозными и семейными делами. За ним не видится ни княжества, ни подданных, а только домашние дела, чада и домочадцы. Это не князь междоусобной эпохи, это вообще не правитель и не государственный человек,— княжеского в нем ровно ничего нет. И недаром один из спутников Шемяки, недовольный привязанностью последнего к Заозерскому, дает старому князю такую оценку: «Чем этот князь отличается от богатого смерда? Где он бывал? Что видал? Чем может похвалиться? Только что монахов кормит, да о писании толкует, и сам на поварню заглядывает. Без

него баба горшка щей в печь не поставит. Заметил ли ты, что у него подле стола на стенке висит большой ключ. Этот ключ от его княжеского погреба». Действительно, этот князь с его заботой только о домашних делах ничем не отличается от богатого смерда, т. е. от купца патриархального склада с узким кругом интересов домашнего порядка. Его-то мораль — «лучше малое с правдой, чем большое с неправдой» — и привлекает Шемяку.

Если Шемяка и его бояре хоть внешне сколько-нибудь напоминают воинов и помещиков, какими и были феодалы XV века, то ни Заозерский, ни его бояре совсем на воинов и помещиков не похожи. Тут даже захмелевший на пиру боярин сразу протрезвился, «когда нарочно стали говорить подле него, будто у соседа его в прошедшую ночь вытащили скрыньку с деньгами из кладовой».

Дедушка Матвей открыто представлен «богатым стариком... известным рыбным торговцем ярославским».

Федосей хотя и назван крестьянином, но явно выказывает черты совсем не крестьянские. Этот крестьянин, живущий в диковинной деревне, «нетронутый ни помещиком, ни исправником», торгующий с Москвой, одалживающий значительные суммы соседям, дающий приют и пищу богомольцам, конечно, больше похож на благочестивого страннолриимного купца, чем на подлинного крестьянина. Впрочем, в дореформенной России купец и мужик сплошь и рядом соединялись в одном лице.

Хотя Сусанин, возможно для того, чтобы сохранить верность истории, и назван крестьянином, но вся обстановка богатства и изобилия, окружающая его, выдает, что и здесь под личиной мужика скрывается человек иного класса. Кстати, и друг Сусанина Тарутин, названный «простым мужичком», как оказывается, едет из-под Костромы в Новогород «по торговым делам», а на такое расстояние, да еще в смутную пору, пускаться в подобную поездку мог, конечно, не тот, кому надо было купить только для себя лично, а тот, для

кого «торговые дела» являются основным занятием. Иголкин определенно назван купцом. Высоко-патриотичный Брант тоже говорит о себе, что он был «первым басом (хозяином) в Саардаме». И жених его дочери Питер — сын «старшины в антверпенском цехе». Несколько курьезен тот факт, что Полевой буржуа иностранцев вербует в русские патриоты, да еще какие горячие. Стоит привести выдержку из Брантовой речи: «Боже, благодарю тебя, благодарю за радостную минуту! Что для того сохранил ты меня, старика, чтобы моею слабой, дрожащею рукою основать великое дело — начало флота в Русской земле, раскинуть стаи белокрылых лебедей на морях русских, запенить ими там волны морские, где еще не веял флаг русский. Русская земля! Гордись и торжествуй! Велик твой царь! А с великим царем чего ты не сделаешь, Русская земля!» («Дедушка русского флота».)

Полевой такими приемами вообще не стесняется. У него даже византийский посол в стане князя Святослава Калокир (повесть «Пир Святослава») рассуждает о великих судьбах России так, как если бы он основательно проштудировал «Историю русского народа» Николая Полевого.

Все идеализированные образы в творчестве Полевого, образы, притягивающие колеблющихся, противопоставляемые барству, претендующие на роль опоры царя и отечества, все эти образы наделены психологическими чертами, отчасти и внешней оболочкой патриархального купечества.

Нельзя не обратить внимания на то, что идеал, намеченный в творчестве Полевого, совпадает с тем идеалом купца, «негоцианта», какой рисовался воображению русских буржуазных идеологов того времени. В журнале «Мануфактуры и торговли» за 1828 г. какой-то буржуа, скорбящий о том, что русские купцы не стоят на высоте своего призвания, так изображает купеческий идеал: «истинный негоциант, человек непоколебимой честности, пример порядка, доброй нравственности, скромного жития и всех добрых качеств». Нельзя пройти и мимо того, что Иголкин с Брантом затрагивают

модную в тогдашней экономической литературе, очень важную и жизненную проблему — именно проблему иностранной торговли России, которая была не в русских руках и ускользала из них благодаря отсутствию флота. Иголкин безукоризненно-честно, пользуясь уважением врагов, ведущий торговлю с Швецией, Брант, создающий русский флот — злободневные фигуры. Тот же журнал «Мануфактуры и торговли» почти так же патетически, как Иголкин с Брантом, обсуждает эти злободневные темы: «Купечество наше не заботится само выискивать рынков для выгоднейшего сбыта своих продуктов; не заботится само ездить в чужие земли ни для продажи своих товаров, ни для закупки иностранных, нам нужных: сии заботы оно предоставило иностранцам, и сии охотно приняли оные на себя... При такой беспечности русского купечества не нужно спрашивать, есть ли у нас свой купеческий флот. Тщетно окружающие Россию со всех сторон моря призывают купеческий флаг наш, почти нигде еще неизвестный, тщетно вековые леса, покрывающие целые области наши, ожидают секиры кораблестроителя и сгнивают на корне» и т. д.

Персонажи, идеализированные в творчестве Полевого, хотя и перенесены в прошлые времена — идеализированные буржуа нового времени, а не каких-нибудь допотопных времен. Самая мягкость их патриархализма, совсем не домостроевского (г-жа Рейхенбах, Брант, Федосей предоставляют детям свободу, не проявляя никакого деспотизма), говорит о некоторой их культурности. И то, что колеблющиеся так сильно тяготеют именно к таким персонажам, совпадая с ними определенной стороной своей натуры, лишний раз доказывает, что они при всем своем отрыве никогда не выходят совершенно из круга буржуазных интересов и идеалов.

Характер идеализированных образов, как нам кажется, вполне доказывает буржуазный характер творчества. Пусть стопроцентная добродетель, которой эти образы наделены делает их прописями, лишает художественности,— социальная

их показательность от этого не уменьшается. Какой общественный слой России 20—40-х годов, кроме самого купечества, мог не только идеализировать патриархального купца, но еще приписывать ему такую роль и такое значение? В других общественных слоях купечество явно не пользовалось популярностью. Для барства, устрашаемого буржуазной опасностью, купец был презренным «аршинником», «самоварником», а более просвещенный представитель молодого купеческого поколения, попадавший иной раз и в светскую гостиную, был только неуместным в ней и неприятным «внуком бородатого миллионщика» (Пушкин). Правда, и для барства купец патриархального склада был много приятнее, чем купец с европейскими замашками и тенденциями. Недаром граф Сологуб в «Тарантасе» мимоездом погладил по головке долгополых купцов патриархального закала, ведущих дела по-старинке, боящихся всяких акций и компаний. Недаром Гоголь наделил всеми добродетелями Муразова, тут же рядом окарикатурив купца «в немецком сюртуке», претендующего на звание «негоцианта» и сыплющего без смысла и связи ученые слова: «реакцыя», «буджет», «павпуризм». Но, при всей благосклонности, барин никогда бы не приписал даже патриархальному купцу того значения, какое ему приписано в творчестве Полевого, не уделил бы изображению его столько места.

Разночинец, мелкий буржуа, враждебный и барству и купечеству, относился к купцу еще враждебнее, чем к барину. Во всяком случае приложение своим силам, заработок он в эти годы находил у барина скорее, чем у купца,— и в качестве учителя, и в качестве управляющего, и в качестве художника, и в качестве чиновника, делающего порой карьеру при каком-нибудь вельможе. Самое процветание в мещанской литературе того времени так называемого «светского» жанра показательно для этой разночинской ориентации на барство. О крестьянине, когда он был действительно крестьянином, а не купцом с мужицким паспортом, — и говорить не-

чего. Он знал купца в деревне как скупщика, а в городе как лавочника или фабриканта, к которому он нанимался в рабочие. И ни к одному из этих званий он не мог питать особой нежности. Во всяком случае для его отношения к купцу достаточно показателен тот факт, что перед декабрьским восстанием купцы наравне с барами удирали из столицы, опасаясь, что фабричные не упустят случая рассчитаться с хозяевами.

И только в положении самого купечества в России того времени мы находим все об'ективные условия, которые об'ясняют не только идеализацию купеческого патриархализма но и всю гамму колебаний, которая легла в основу изучаемого творчества.

Буржуазия того времени делилась на две сильно разнящиеся одна от другой группы (сведения об этом у Туган-Барановского «Русская фабрика»). Одна из них, очень многочисленная, держала в своих руках все отрасли промышленности, которые работали непосредственно на казну, главным образом, металлургию, грубосуконную и парусиновую промышленность. Сюда же в большой мере можно причислить и держателей откупов. Эта незначительная количественно группка буржуазии издавна пользовалась рядом всяких привилегий. Большинство из ее членов успело приобрести дворянское достоинство и, таким образом, обзавестись более выгодным сословным признаком, сохраняя в то же время свою прежнюю классовую функцию. Демидовы, Гончаровы, Баташевы и многие другие — все это семьи таких одворянившихся купцов. Привилегированное купечество всегда пользовалось большой неприязнью всего остального торгово-промышленного класса, не только не привилегированного, но ничем по своим правам не отличавшегося от мещанства или, попросту говоря, бесправного, если принять во внимание весь русский безгласный и бессудный политический строй того времени. Во всяком случае имели место докладные записки от представителей купечества с жалобами на то, что российское благонамеренное купечество

ничем не отличается по своему положению от мещанства (М. Н. Покровский — «Русская история»).

Русская абсолютная монархия, конечно, была заинтересована в развитии промышленности, так как вне его было невозможно самое существование страны. Но та же абсолютная монархия вынуждена была задерживать это развитие, так как свобода его означала полный переворот во всех формах общественной жизни, появление на общественной поверхности новых слоев и, наконец, неизбежную гибель самой абсолютной крепостнической и бюрократической абсолютной монархии. Из этого противоречия вытекала и противоречивая политика по отношению к буржуазии со стороны монархии, вынужденной одновременно играть на руку двум враждебным друг другу классам — дворянству и буржуазии, из которых дворянство политически было пока сильнее. Стремление поддерживать промышленность проявлялось и в войнах, и в покровительственных тарифах, и в заключении выгодных торговых конвенций с иностранными государствами, в организации обществ покровительства той или иной отрасли промышленности, в награждении купцов медалями за хорошее качество продукции, в открытии учебных заведений коммерческого и промышленного характера. (Чуть ли не в каждом номере журнала «Мануфактуры и торговли», органе департамента мануфактуры и внутренней торговли, можно найти в эти годы сообщение о той или иной мере содействия торговле и промышленности.)

Абсолютизм даже заигрывал порой с купечеством и ласкал его. Так, например, в 1833 г. купечество было приглашено на обед к Николаю I («Русский архив», 1891 г., том III «Российское купечество на обеде у Николая I»), где царь разыгрывал перед купцами идиллические семейные сцены, играя со своими маленькими сыновьями и напрашиваясь в восприемники купеческих первенцов.

И в то же время абсолютизм, боящийся всяких социальных новшеств, всякой угрозы существующему строю, прово-

дил массу мероприятий, тормозящих промышленность; например, на крупнейший промышленный центр — Москву — обрушивались меры, то затруднявшие наём рабочих, то мешавшие перепродаже фабрик, то запрещавшие устройство новых фабрик. Но важнее всего было то, что купечество все время оставалось бесправным. Не говоря уже о многочисленных крупных торговцах и промышленниках, оставшихся крепостными, на положении овец, которых помещики стригли самым бесцеремонным образом, даже вполне свободные гильдейские купцы были совершенно бесправны. Они также подвергались и телесному наказанию и рекрутчине, как крестьяне и мещане. Эта бесправность увеличивалась отсутствием гласного суда и полным произволом властей, начиная с городничих и кончая разного рода сатрапами. И эти сатрапы — дворяне, презиравшие и ненавидевшие купечество, особенно старались проявить над ним свою власть. Например, нижегородский губернский предводитель дворянства, князь Грузинский, в течение долгого ряда лет распоряжался в крупнейшем и важнейшем центре русской торговли — на Нижегородской ярмарке, — как в своей вотчине. По своему произволу наказывал купцов вплоть до рукоприкладства, закрывал их лавки и тому подобное. Это в конце 20-х гг.! (Мельников — «Столетие Нижегородской ярмарки».)

Московский генерал-губернатор граф Закревский уже в 40-х гг., тогда, когда уже был введен «институт почетного гражданства» (1832 г.), давший отдельным купцам ряд прав, почтеннейшим купцам говорил «ты», сажал по произволу в кутузку, осыпал непристойной руганью, в которой «дурак» и «старый чорт» были еще деликатными словами. Тот же Закревский провел ряд мероприятий, направленных против промышленных интересов купцов и фабрикантов. «Внутренний гнет тяготел над населением Москвы и преимущественно над местным торгово-промышленным сословием», — заключает автор этих воспоминаний Найденов («Воспоминания о виденном»). Все это, конечно, проявление си-

стемы, а не только личного произвола того или иного облеченного властью представителя барства. Ничего нет удивительного в том, что развитие промышленности в таких условиях слишком часто было не под силу носителям этого развития. Нет ничего удивительного и в том, что купец в таких условиях и чувствовал себя и жил порой, как мещанин (стоит вспомнить стремление социально снизить своих героев в творчестве Полевого и мещанский характер этих героев). Это тем понятнее, что большинство русского купечества и состояло из вчерашних мещан и крепостных крестьян (Милюков — «История русской культуры» и Найденов — «Материалы для истории московского купечества»), а очень часто даже из сегодняшних, так как, будучи фактически купцами, они еще не открепились от своего прежнего сословия.

Купец, по отношению к которому проводилась такая двойственная политика, раздваивался и сам. Для того чтобы успешно выполнить свою функцию буржуа, он не мог не бороться с барством, в руках которого находилась вся почти рабочая сила России, которое противодействовало запретительным тарифам, которое тормозило уравнение купцов в правах. Но бороться с мощным еще барством в русских условиях можно было, только опираясь на какую-нибудь силу, а такой силой в условиях дореформенной России было все то же абсолютное самодержавие. Опираясь на него, не о революциях можно было думать. Борясь с феодализмом, выполняя об'ективно революционную задачу, купечество, благодаря своему сотрудничеству с монархизмом, становилось суб'ективно реакционным. Оно должно было проявлять верноподданнические чувства и избегать всего, что подрывало «устои». Отсюда те патриархальные идеалы, которые воплощало буржуазное творчество. Опирание на монархизм поддерживало тот патриархализм, который и так был свойствен отсталой, полумужицкой по своему составу, купеческой среде. С таким союзником, как реакционнейшее из всех реак-

ционных правительств, открытое наступление на дворянство не могло носить незатушеванного политического характера и должно было ограничиться почти одним только наступлением на его безнравственность и безбожие, противопоставлением барским порокам буржуазных добродетелей. Совершенно ясно, что такая опора, как российская монархия, недостаточно улучшала положение купечества и облегчала его промышленное продвижение. Мы уже видели, что купечество оставалось бесправным. Неудивительно, что при всем его патриархализме среди купечества все-таки было сильно недовольство своей участью. Особенно тяжело сказывалось такое положение вещей на молодом поколении, более образованном, чем старое. Отцы или совсем не учились или учились на медные гроши. «Букварь, часослов, псалтирь, пройденный у местного дьячка, умение писать и бойко считать на счетах — вот обычное образование отцов» (Полилов-Северцов — «Наши деды-купцы»). Очень многие отцы опасались давать образование своим детям, так как «торговому человеку долгое учение только во вред: от дела его отдаляет, да лишние мечтания у него от этого являются» (Полилов-Северцов). Но многие из отцов все-таки старались дать детям образование получше. Хоть малограмотность и долгополость считались признаками верноподданничества, но все-таки жизнь брала свое, и европеизм начинал просачиваться понемногу в российское купечество. Даже по одежде купцы делились уже на «ходивших по-русски» и «ходивших по-немецки». Нередко отцы отдавали детей в гимназию, изредка и в высшие учебные заведения, дома иногда обучали языкам — правда, не у «мадамы» или у «мисс», а у какой-нибудь русской барышни из бывших институток. Даже дочек, случалось, помещали в пансионы, где они обучались музыке и языкам (в пансионы для дворянских девиц купеческих дочек сплошь и рядом не принимали). Все это, столь высмеиваемое во враждебных общественных классах, самой буржуазной молодежи совсем не казалось смешным. Она получала некоторые, хотя небольшие, знания и

вместе с ними определенные запросы. Ее переставала удовлетворять некультурная жизнь людей ее «первобытного звания», у ней появлялось «лишнее мечтание»; кроме того она острее непросвещенных отцов воспринимала все бесправие, всю тяжесть своего общественного положения и старалась найти из него выход, сменить занятие купца на заниятие, приносящее меньше трудности и унижения. В условиях русской действительности заманчивым выходом был выход из своего сословия. Тяга в офицерство, чиновничество, в литературу и искусство (это, впрочем, обычно совмещалось с чиновничеством) очень велика. Недаром Пыляев в своем «Старом Петербурге» отмечает, что большинство русских фирм в начале века оканчивает существование вместе со своими основателями,— дети не хотят продолжать дела отцов. Это стремление купеческой молодежи уйти из своей среды опять-таки казалось очень смешным представителям других общественных слоев и составляло одну из любимых водевильных тем. Но самим отходящим все это не казалось ни смешным, ни веселым. И узы, связывавшие их с родной средой, были тесны, и трудности вхождения в новую среду, враждебную купечеству, были велики, делая это вхождение далеко не всегда доступным. К офицерству купец мог притти только через тяжелую и унизительную солдатчину. Чиновничья карьера, мало-мальски крупная, требовала и высшего образования и больших связей, а карьера мелкого чиновника ничего заманчивого не представляла. В людях чужой среды буржуа встречал враждебное к себе отношение и насмешку. Классовое самолюбие, чем дальше, тем больше возраставшее, вместе с ростом об'ективной роли буржуазии, делало это отношение все более болезненно воспринимаемым. Буржуа естественно усматривал недостатки этой среды, выдвигая против них достоинства своей собственной. Безнравственности и скептицизму барства он противопоставлял нравственность и религиозность своей среды. Так соединялся отрыв от своей среды с тяготением к ней, недовольство ею и ее занятиями

с восхвалением того патриархального и благочестивого купеческого идеала, который в существующих условиях один и мог рассчитывать на реальный успех. Кроме всего восхваление такого идеала, совершенно противоположного барским чертам, являлось чуть ли не единственно возможной формой открытой классовой борьбы, так как, угождая правительству, одновременно било по барству.

В творчестве Полевого и воплотилась психология молодого поколения непривилегированной крупной буржуазии 20—30-х годов, поколения, недовольного своей отсталой средой и в то же время тяготеющего к ней, восстающего против барства, но вынужденного проявлять свое восстание только подчеркиванием своих нравственных добродетелей в противовес барским порокам и делая эти добродетели оправданием своих политических тенденций. Эта психология пронизывает творчество до малейших стилевых подробностей. Она проявилась и в образах, и в способе их построения и соединения, и в языковой ткани. Мы уже видели, что она воплотилась в системе образов, в центре которых стоят образы колеблющихся. Мы указывали на психологические черты этих образов. Присматриваясь к средствам построения отдельных образов и их системы, мы подтвердим наше предположение о том, что именно вышеуказанная социальная психология легла в основу всего творчества Полевого. Статья представляет собой первую половину работы о Полевом. Вторая половина ее посвящена анализу построения образцов, композиции и языка.

Б. П. Козьмин

Д. И. ПИСАРЕВ И СОЦИАЛИЗМ *

III

Отношение Писарева к социализму

Взгляды Писарева на социализм испытали гораздо бо́льшие изменения, чем отношение его к революции.

Начал свою деятельность Писарев вполне определенным противником социализма, которому коммунистические теории казались утопиями, противными природе человека. В кандидатском сочинении об Аполлонии Тианском (1861 г.) Писарев упрекает Аполлония в том, что он, желая бороться против пауперизма, «бросался в несбыточные и оскорбительные для личности человека утопии коммунизма» [1].

Отвергая коммунизм, Писарев всецело стоит за неприкосновенность частной собственности. По его мнению, мы можем «требовать от нашего соседа только того, чтобы он не вредил нашей особе материальным насилием, чтобы он не портил умышленно нашей собственности и чтобы он не присваивал ее себе мошенническими проделками» [2]. Другими словами, в вопросе о пределах пользования правом собственности Писарев стоит на точке зрения современного ему буржуазного права Запада. И это вполне естественно, так как в это время Писарев ориентируется на буржуазию, как на класс, которому принадлежит будущее. В статье «Схоластика XIX века» (в I ее половине) Писарев заявляет,

* См. начало статьи в предыдущей книге.

[1] Сочинения, т. II, стр. 123.

[2] Сочинения, т. I, «Идеализм Платона» (1861 г.), стр. 266.

что «средний класс... выражает собою национальное самосознание»[3].

Если Писарев и вспоминает о «разладе между сытыми и голодными», то лишь для того, чтобы лишний раз указать на неосуществимость коммунистических утопий. «Нельзя же требовать,— пишет он,— чтобы хлеб, овощи и мясо составляли общую собственность». Разрешение социальной проблемы он видит в том, чтобы «неимущие могли собственными руками зарабатывать себе здоровую пищу». Но как добиться этого, он не говорит,— не говорит потому, что сам не знает. Вопрос о пролетариате,— заявляет он в статье «Физиологические эскизы Молешотта»,— «предстоит окончательно решить отдаленному будущему»[4].

Постепенно интерес Писарева к проблеме отношения труда к капиталу возрастает. Это сказалось на второй половине его статьи «Схоластика XIX века», появившейся, как мы уже говорили, в ноябрьском номере «Русского слова» за 1861 год. В ней Писарев считает нужным взять под свою защиту утопистов в роде Сен-Симона и Оуэна. Полемизируя с публицистом умеренно-либеральных «Отечественных записок» Дудышкиным, Писарев говорит, что теории утопических мыслителей должны восхищать нас, как «величественные построения человеческого ума, сбросившего всяческие оковы и идущего вперед с неудержимой силой, с неотразимой последовательностью». Это не значит, что Писарев приемлет такие утопии. Отнюдь нет. Им он противопоставляет теории Бокля и Милля, как более «практические». По правильному указанию Кирпотина, Писарев в это время ценит в теориях социалистов утопической школы их критическую, революционизирующую сторону[5]. В утопистах его привлекает их «отрицание существующих нелепостей и желание стать выше их»[6]. Что

[3] Сочинения, т. I, стр. 343.

[4] Там же, стр. 297 и 304.

[5] Названное сочинение, стр. 156—157.

[6] Сочинения, т. I, стр. 398.

же касается предложенных ими планов разрешения социальной проблемы, то они кажутся Писареву увлекательной, но несбыточной мечтой. Это видно из того, что в октябре 1861 г. в статье «Стоячая вода» он дословно повторяет мысль, высказанную им в статье о Молешотте. Упомянув о западном пролетариате и его «ужасных последствиях», Писарев спешит заявить: «отыскание средства, долженствующего устранить это зло, принадлежит еще будущему времени»[7].

В 1862 г. во взглядах Писарева на социализм происходит перелом.

В «Очерках из истории печати во Франции», помещенных в №№ 3 и 4 «Русского слова» за 1862 г., Писарев касается вопроса о причинах неудачи французской революции 1848 г.

Перед революцией, по его мнению, стояла задача, требовавшая колоссальных сил. «Надо было разрешить вековой спор между трудом и капиталом, надо было спасти пролетария от голодной смерти, надо было обеспечить его существование не филантропическими заведениями, похожими на тюрьмы, а таким общественным порядком, который отнял бы у одного человека возможность эксплоатировать труд сотни других людей. Как это сделать? — в этом заключался весь вопрос. Но вопрос этот был так важен, что его неудовлетворительное разрешение неминуемо должно было погубить плоды французской революции»[8].

Такая оценка революции 1848 г. не оставляет сомнения в том, что в 1862 г. Писарев пришел к заключению, что в условиях современного социально-политического строя вопрос о пролетариате неразрешим и что для освобождения труда из-под власти капитала необходима полная перестройка всего уклада общественных отношений. Эксплоатацию труда капиталом надо уничтожать. Но как это сделать, Писарев в этой статье еще не указывает.

---

[7] Сочинения, т. I, стр. 432.

[8] Сочинения, т. II, стр. 467. Разрядка моя.—*Б. К.*

С большей ясностью изменение отношения Писарева к социализму отразилось на двух других его статьях, написанных в 1862 г., но появившихся в печати значительно позднее,— только в конце 60-х годов в первом собрании его сочинений. Эти статьи — «Пчелы» и «Генрих Гейне».

В очерке «Пчелы» Писарев в форме аллегории развертывает яркую, проникнутую горячим сочувствием к интересам труда, картину эксплоатации трудящихся тунеядцами. В «Генрихе Гейне» Писарев открыто выражает свою симпатию социалистам. Этих «новых пуритан» с их «пепельно-серым костюмом равенства» он берет под свою защиту от язвительных насмешек Гейне. «Смысл того стремления, которое Гейне называет пепельно-серым костюмом,— поясняет Писарев,— состоит только в том, что тысячи не должны ходить босиком и питаться отрубями для того, чтобы единицы смотрели на хорошие картины, слушали хорошую музыку и декламировали хорошие стихи». Обвиняя эти стремления в «сухости» и «будничности», Гейне тем самым становится на сторону эксплоататоров и филистеров [9].

В той же статье Писарев высмеивает «чахлый и бледный цветок либерализма» с его верой в конституцию, как в универсальное лекарство. Он сознает, что политическими реформами нельзя разрешить социального вопроса и оградить интересы труда. В этом убеждает его пример Великой французской революции. Те ожидания, которые народ и его вожди связывали с революцией, не оправдались. Эксплоатация бедного богатым не прекратилась; она только изменила свои формы. «На развалинах старого феодализма утвердилась новая плутократия, и бароны финансового мира, банкиры, негоцианты, коммерсанты, фабриканты и всякие надуванты вовсе не были расположены делиться с народом выгодами своего положения». Они образовали новый привилегированный класс и, «прикрываясь великими принципами 1789 г.,

[9] Сочинения, т. III, стр. 293—294.

стали защищать только свои собственные привилегии»[10]. Попутно Писарев указывает, что те или иные ограничения права собственности не могут помочь делу. Самый принцип собственности противоречит каким бы то ни было ее ограничениям. «Для человека последовательного,— говорит Писарев,— изменить римское определение собственности значит перестроить сверху все здание междучеловеческих отношений»[11].

К признанию необходимости такой именно коренной перестройки сводится та «новая руководящая идея», которая, по словам Писарева, призвана «заменить собою потерянную веру в чудотворную силу голых политических переворотов». Чтобы у читателя не было никакого сомнения в том, какую новую идею имеет в виду Писарев, он указывает, как на адептов ее, на Прудона, Луи Блана и Лассаля[12].

Уже одно то, что Писарев ставит рядом столь различные имена, как только что приведенные, убеждает нас в том, что он не был приверженцем какой-либо определенной социалистической школы. Он приемлет социализм, как руководящую идею в грядущей перестройке мира, но различные теории, стремящиеся заранее регламентировать будущую организацию социальных отношений, не удовлетворяют Писарева. Он — противник какой бы то ни было принудительной регламентации и полагает, что будущий строй сложится органически, а не по рецептам каких бы то ни было непрошенных реформаторов. Такой именно смысл имеет та оценка различных утопий, какую Писарев дал в статье «Бедная русская мысль», напечатанной в №№ 4 и 5 «Русского слова» за 1862 г.

В этой статье Писарев ополчается против «мудрецов», мечтающих «основать идеальные государства и осчастливить

---

[10] Сочинения, т. III, стр. 275—277.
[11] Там же, стр. 279.
[12] Там же, стр. 283.

человечество, заставив его жить в пределах данной программы». Такие мудрецы не перевелись и в настоящее время; однако теперь их попытки облагодетельствовать своих ближних встречают энергичный «протест мужающего человечества против опеки разных гениев, мудрецов и великих людей». Писарев отвергает всякие попытки регламентации будущего во имя свободы человеческой личности. «Нам, отдельным атомам, букашкам и моськам,— говорит он,— было бы скучно и тяжело среди этого размеренного, рассчитанного, чинного и симметричного хозяйства жизни». «К счастью или к несчастью (смотря по вкусам читателя),— прибавляет Писарев,— стремление к личной независимости с каждым десятилетием глубже и глубже проникает в сознание людей; необходимость личной полноправности сознается шире, полнее и определеннее» [13].

Нам кажется, что цитируемое место из статьи «Бедная русская мысль» дает вполне ясное об'яснение того, почему Писарев, симпатизируя идее социализма, с большим недоверием относится к различным социалистическим утопиям своего времени.

В них он не находил достаточно убедительного для него ответа на вопрос о том, как в грядущем, реформированном обществе будут примирены интересы коллектива с интересами личности.

После ареста симпатии Писарева к социализму не только не уменьшились, но возросли еще более. Доказательством этого является одна из первых статей, написанных им в крепости, статья, в которой он изложил свои экономические воззрения. Мы имеем в виду его «Очерки из истории труда» [14].

---

[13] Сочинения, дополнит. выпуск, стр. 129—130.

[14] Статья эта была писана в течение июля и августа 1863 г. См. М. К. Лемке —«Политические процессы в России 60-х годов». 1923 г., стр. 576. В Собрание сочинений Писарева (кроме издания 60-х годов) эта статья вошла под заглавием «Зарождение культуры» с большими и весьма существенными цензурными сокращениями.

В этой статье Писарев исходит от признания двух основных потребностей, заложенных природой в человека. Одна из них заключается в необходимости материального обеспечения его жизни (помещение, еда, одежда и т. д.). Другая, без удовлетворения которой невозможно удовлетворение и первой,— во взаимном сближении людей и помощи их друг другу. Чем полнее удовлетворяются эти две потребности, тем удобнее живется человеку. Но люди увлекаются «посторонними идеями и искусственными интересами», забывают о своих основных естественных потребностях и тем самым отягчают свою жизнь. Писарев намечает два главных вида извращения общественных отношений: война и рабство в их различных видоизменениях. Если война до сих пор называется настоящим своим именем, то рабство теперь прикрывается другими названиями, менее оскорбительными для просвещенных ушей.

В рабстве и связанном с ним присвоении группой эксплоататоров орудий производства лежит основная причина пауперизма и других темных сторон современной цивилизации. Присвоение орудий производства капиталистами приводит к тому, что всякие новые машины и технические усовершенствования, которые должны были бы, повышая производительность труда, улучшать положение трудящегося человека, приводят к совершенно противоположным результатам: они увеличивают порабощение работника. Причина такого ненормального положения в том, что «горсть людей конфискует изобретение в свою пользу и превращает его в оружие для той глухой постоянной войны, которая ведется в обществе между почивающим на лаврах капиталистом и надрывающимся от работы пролетарием»[15].

То же самое можно сказать и про начала разделения труда и обмена услуг. По существу своему разделение труда и обмен услуг должны были бы повысить деятельность,

---

[15] «Русское слово», 1863, IX, стр. 109.

ум, богатство и свободу человека. В действительности же они приводят к противоположному результату. Почему? — Потому, что они существуют на ряду с элементом присвоения чужого труда. «Этого ядовитого зерна достаточно, — пишет Писарев, — чтобы отравить все блага общественной жизни и породить все междоусобные распри, которые составляют историю и в которых до наших времен истощаются физические и умственные силы людей» [16].

Другими словами, элемент присвоения везде и всегда искажает природу человека и является единственной причиной страданий и преступлений. Роль, которую этот элемент играл и играет в истории человечества, — громадна. «Государственные формы, политический смысл и даже национальное чувство составляют прямое следствие элемента присвоения, т. е. все эти вещи или произошли от присвоения, или возникли, как отпор присвоению». В частности государство возникло потому, что люди «заезжали в чужую личность и захватывали чужой труд» [17].

На протяжении истории присвоение проявлялось в различных формах, начиная от самых грубых (в виде открытого грабежа) и кончая более утонченными и сложными в виде торговли. Торговец в глазах Писарева — паразит, высасывающий соки из производителя и потребителя. «Первому он назначает произвольно-малую цену; со второго берет произвольно-большое количество денег, продукта или труда; оба, производитель и потребитель, доходят до крайней степени нищеты и зависимости, а богатеет и усиливается только их общий благодетель, услужливый джентльмен, не производящий ничего и совершающий постоянно прогулки от ткачей к земледельцам, от земледельцев к меховщикам, от меховщиков к плантаторам пряностей и т. д.» [18].

---

[16] «Русское слово», 1863, IX, стр. 131.
[17] Сочинения, т. II, стр. 563—564.
[18] «Русское слово», 1863, XI—XII, стр. 65—66.

Писарев смотрит на торговца, как на паразита, живущего трудом других людей, им эксплоатируемых. Прибыль, которую торговец извлекает из своего вмешательства в обмен между производителями и потребителями, в глазах Писарева является одним из видов присвоения, на котором построена современная цивилизация и в котором он видит извращение нормальных отношений между людьми. Для него несомненно, что европейской цивилизации предстоит одно из двух: или она погибнет, как до нее погиб ряд других цивилизаций, основанных на том же противоестественном начале, как и она, или же она должна быть коренным образом перестроена. Если она не хочет погибнуть, ей необходимо организовать свои общественные отношения так, чтобы возможность эксплоатации одним человеком другого была уничтожена, чтобы присвоение орудий производства не могло иметь места. Только тогда машины и технические усовершенствования будут приносить пользу всему человечеству, а не кучке завладевших ими эксплоататоров. Только тогда правильная организация труда, последовательное проведение разделения труда и обмен услуг приведут к пышному расцвету промышленной деятельности человечества и к максимальному повышению его материального благосостояния.

Найдет ли в себе Европа силы, необходимые для такой полной реформы всего своего социального строя? «Ответа на этот вопрос не решится дать ни один глубокий политик, но очевидно, что этот вопрос для всей европейской цивилизации равняется вопросу: быть или не быть»[19].

Итак, перед Европой стоит дилемма: или гибель или переход к социализму. Писарев верит в возможность светлого будущего.

«Средневековая теократия упала,— говорит он,— феодализм упал, абсолютизм упал; упадет когда-нибудь и тираническое господство капитала»[20].

[19] Сочинения, т. II, стр. 614. Разрядка Писарева.—*Б. К.*

[20] «Русское слово», 1863, XI.—XII, стр. 90.

«Все погибшие цивилизации росли и распускались в ущерб благосостоянию масс; этим именно и об'ясняется, что упадок их следовал с такою ужасающей быстротой за эпохами величайшего блеска. Крепка и прочна будет только та цивилизация, которая будет улучшать быт и развивать умственные силы всех людей, составляющих данное общество» [21].

Наступление такой цивилизации откроет собою новую эру справедливости, физического здоровья и материального благосостояния. Однако препятствий много, и минута осуществления новой цивилизации еще далека. «Но,— прибавляет Писарев,— к приближению этой минуты направлены все усилия всех честных работников мысли на земном шаре; нет тех препятствий, которых не победила бы рано или поздно энергия мысли и сила честного убеждения; нет тех испытаний, которые бы испугали людей, сознающих в себе естественных депутатов и защитников своей породы; и потому славное будущее человечества не может погибнуть. Знание есть сила, и против этой силы не устоят самые окаменелые заблуждения» [22].

Веруя в наступление новой эры, Писарев приемлет социализм как руководящую идею. Однако он считает, что осуществление ее — дело еще далекого будущего. Те конкретные планы общественного переустройства, которые он находит в существовавшей в его время литературе, не удовлетворяют его. Поэтому он считает, что вопрос о формах будущей цивилизации не нашел еще разрешения.

Признавая, что «правильный прогресс» ведет к осуществлению «истинной цивилизации», Писарев вместе с тем спешит добавить: «Когда начнется этот прогресс и когда он дойдет до своих результатов — это вопросы интересные, но не решенные» [23].

---

[21] Сочинения, т. II, стр. 600—601.
[22] Там же, стр. 549.
[23] «Русское слово», 1863, XI—XII, стр. 104.

«Общественные и экономические доктрины,— говорит он в другом месте,— до сих пор представляют очень близкое сходство с отжившими призраками астрологии, алхимии, магии и теософии. Очень вероятно, что и эти кабалистические доктрины сложатся когда-нибудь в чисто научные формы и со временем убедят людей в том, что людоедство не только безнравственно, но и невыгодно. Со временем многое переменится, но мы с вами, читатель, до этого не доживем[24], и потому нам приходится ублажать себя тем высокобесплодным сознанием, что мы до некоторой степени понимаем нелепость существующего».

И вслед за этим Писарев приводит цитату из тургеневских «Отцов и детей».

« — И это называется нигилизмом?

— И это называется нигилизмом!— повторяет опять Базаров, на этот раз с особенною дерзостью»[25].

Глубокий пессимизм, который звучит в приведенных словах Писарева, может дать повод думать, что сомнения Писарева относятся не только к отдельным социалистическим доктринам, но и к самой идее социализма или, другими словами, что вопрос о принципе, на основе которого должно произойти переустройство человеческого общества, для него — вопрос еще нерешенный. Однако такое заключение было бы, по нашему мнению, ошибочным. Ошибочность его обнаруживается как из вышеизложенного, так и из последней главы «Очерков из истории труда». Нарисовав в ней картину пирамиды, которую образует современное общество (нам еще придется вернуться к этой пирамиде, и тогда мы увидим, откуда она взялась у Писарева), Писарев высказывает уверенность в том, что пирамида эта неминуемо рухнет и превратится в безобразную кучу мусора, и затем продолжает:

«Мы уважаем труд, но этого мало. Надо, чтобы труд был приятен, чтобы результаты его были обильны, чтобы они

---

[24] Разрядка моя.—*Б. К.*

[25] «Русское слово», 1863, IX, стр. 134.

доставались самому труженику[26] и чтобы физический труд уживался постоянно с обширным умственным развитием. Пока это не будет сделано, всякая цивилизация будет находиться в неустойчивом равновесии перевернутой пирамиды. А как же это сделать?—Не знаю. Рецептов предлагалось много, но до сих пор ни одно универсальное лекарство не приложено к болезням действительной жизни»[27].

Если мы сопоставим требование Писарева относительно того, чтобы результаты труда доставались самому труженику, с приведенными ранее его словами о необходимости уничтожения «элемента присвоения», нам будет ясно, что именно эти начала, социалистическая сущность которых стоит вне сомнения, должны, по мнению Писарева, быть положены в основу грядущего переустройства всей жизни человечества. В «Очерках из истории труда» Писарев выступает как социалист. Однако те фантастические планы социальной реформы, которые он находил в сочинениях утопических социалистов, мало соответствовали реализму, свойственному уму Писарева. Эти планы казались ему кабалистикой и фантастикой. Вот почему вопрос о формах, в которые сложится будущая жизнь человечества, оставался для Писарева вопросом нерешенным. Такой именно смысл имели его «Очерки из истории труда».

Если мы будем просматривать статьи, написанные Писаревым в 1864—1865 гг., мы убедимся, что и в эти годы в основном его отношение к социализму осталось таким же, каким оно было в 1863 г., когда он писал «Очерки из истории труда». Мы считаем нужным подробно остановиться на этом в виду того, что в нашей литературе было высказано противоположное мнение В. Кирпотиным. Кирпотин полагает, что после «Очерков из истории труда» симпатии Писарева к социализму начинают ослабевать, он «теряет ту сравнительно высокую ступень понимания социализма, которой было до-

[26] Разрядка моя.—*Б. К.*
[27] «Русское слово», 1863 г., XI—XII, стр. 115—116.

стиг» и, в конце концов, приходит к полному отказу от социализма [28].

Так ли это?

В статьях 1864—1865 гг. Писарев с неменьшей силой и резкостью продолжает критиковать общественный строй, основанный на присвоении и на эксплоатации труда капиталом. Попрежнему он обрушивается на тунеядцев, живущих трудом других людей. Попрежнему он зло высмеивает либералов, верящих в то, что политические реформы сами по себе могут облагодетельствовать человечество [29].

Даже всеобщее избирательное право, которым в то время так увлекался Лассаль, не прельщает Писарева. «Все практические люди вообще,— пишет он,— а политики, обращающиеся к suffrage universel, в особенности, знают твердо, что облагодетельствовать можно только избранное меньшинство и притом не иначе, как на счет кроткого большинства» [30].

Попрежнему он отвергает основу современного экономического строя — свободную конкуренцию. Принцип буржуазных экономистов — laissez faire, laissez passer, «против которого неутомимо боролись все лучшие наши представители русского реализма» (автор «Эстетических отношений»),— неприемлем для Писарева. Попрежнему вопрос о голодных и раздетых людях остается для него основным и наиболее неотложным вопросом современности. Попрежнему разрешение этого вопроса он ищет в социализме, в ассоциации, к значению которой он неоднократно возвращается в своих статьях.

«Ассоциация,— говорит он,— в той или в другой форме составляет самое надежное наступательное и оборонительное орудие против бедности» [31]. В другом месте, в статье «Про-

[28] В. Кирпотин. Назв. соч., стр. 166 и сл.

[29] Сочинения, т. V, стр. 213—214.

[30] Там же, т. III, стр. 153.

[31] Там же, т. V, стр. 439. Ст. «Исторические идеи Огюста Конта» (1865 г.).

гресс в мире животных и растений» (1864 г.), Писарев, указав на значение добровольных и свободных ассоциаций, считает нужным подчеркнуть, что принцип ассоциации и развитие индивидуальности не только не представляют собою двух непримиримых крайностей, а напротив того — совершенно необходимы друг другу и не могут существовать без взаимной поддержки [32]. Писарев отчетливо сознает, что «век машин требует непременно добровольных ассоциаций между работниками», но в то же время он учитывает те препятствия, которые задерживают появление ассоциаций. Эти препятствия, по его мнению, сводятся к непониманию рабочими своих собственных интересов и к непривычке их к коллективной деятельности. «Разумные ассоциации,— говорит Писарев,— возможны только тогда, когда работники находятся уже на довольно высокой степени умственного развития» [33].

Недостаточно знакомый с западным пролетариатом, Писарев полагал, что рабочие далеко еще не достигли той степени сознательности, которая необходима для успешности ассоциаций. Поэтому осуществление нового экономического строя продолжало казаться ему делом более или менее далекого будущего [34].

Если Писарев не сомневается, что это далекое будущее принадлежит добровольной ассоциации работников, призванной заменить строй, основанный на эксплоатации труда капиталом, то в то же время, как и в «Очерках из истории труда», он продолжает с большим недоверием относиться к различным социалистическим утопиям. В его глазах они не дают научного ответа на вопрос о формах будущей общественной организации.

В статье «Посмотрим» Писарев говорит, что Западная Европа стоит на краю пропасти. Неравномерное распределение продуктов привело к тому, что страдания большинства населе-

[32] Сочинения, т. III, стр. 320—321.

[33] Там же, т. IV, стр. 127. Ст. «Реалисты» (1864 г.).

[34] Там же, стр. 73.

ния Европы стали непереносимыми. «Лучшие ее мыслители с начала нынешнего века сосредоточили все свои силы на решении того вопроса: каким образом голодных людей кормить и всех вообще обеспечить? Одни говорили, что надо устроить такой общественный порядок, при котором каждый производил бы столько, сколько может, а получал бы столько, сколько ему нужно; другие говорили, что каждый должен получать вознаграждение, соразмерное с количеством и качеством сделанной работы; третьи говорили, что надо составить разумную ассоциацию труда, капитала и таланта; четвертые говорили, что только труд и талант имеют право на вознаграждение; пятые говорили, что в деньгах заключается корень всего общественного зла. Все эти мыслители со всеми своими последователями никак не могли до сих пор согласиться между собою в том, какое положительное средство надо пустить в ход для решения общественной задачи. Но радикально расходясь между собою в положительной стороне своих доктрин, все они утверждали совершенно единогласно, что существующий экономический порядок неудовлетворителен и оставляет желать очень многого. Единогласное отрицание передовых мыслителей, несогласных между собою во всех остальных пунктах, показывает ясно, что существующее положение действительно незавидно. А крайнее разногласие положительных проектов показывает также ясно, что решить общественную задачу чрезвычайно трудно. До сих пор никто еще не может утверждать наверное, что теоретическое решение задачи действительно найдено. Когда теоретическое решение будет найдено, то надо будет еще в течение многих лет, может быть даже десятков лет, долбить общественное мнение и тревожить общественную совесть до тех пор, пока образованные классы, держащие в своих руках общественный и умственный капитал наций, не будут перевоспитаны новыми идеями и не посвятят все свои силы на то, чтобы осуществить теоретическое решение в действительной жизни».

Исходя из этого, Писарев так определяет задачи людей, которые берутся быть руководителями общественного самосознания.

Во-первых, пока теоретическое решение не найдено,— искать его.

Во-вторых, когда оно будет найдено,— раз'яснять обществу во всех подробностях основные начала разумной экономической и общественной доктрины.

Наконец, третий вопрос: что должны будут делать эти люди, когда теоретическое решение будет осуществлено, Писарев оставляет без ответа, ибо этот вопрос «в наше время невозможен и не имеет для нас ни малейшего интереса»; он «получит практическое значение не для нас, а разве только для наших внуков и правнуков». Этот вопрос «будет решаться лет через полтораста после нашей смерти»[35].

На первый взгляд может показаться, что эта цитата из «Посмотрим» подтверждает мнение Кирпотина относительно того, что к 1865 г. Писарев совершенно отошел от социализма. Однако такое заключение представляется нам недостаточно обоснованным. Чтобы убедиться в этом, необходимо прежде всего вспомнить, чем были вызваны только что приведенные нами рассуждения Писарева о трудностях, стоящих на пути к разрешению вопроса о голодных и раздетых людях. Рассуждения эти Писарев привел в качестве одного из аргументов в полемике своей с Антоновичем по вопросу об искусстве.

Признавая, что эстетическое наслаждение есть нормальная потребность человеческой природы, Антонович в споре с Писаревым утверждал, что невозможно придумать такого основания, которое давало бы право воспретить удовлетворение этой потребности. В ответ на это Писарев в статье «Разрушение эстетики» указывал, что такое основание, вопреки мнению Антоновича, имеется и что им является су-

[35] Сочинения, т. V, стр. 201–204.

ществование огромного числа людей, не имеющих возможности «удовлетворить свой голод здоровой пищей». Этот довод не убедил Антоновича. Он возразил Писареву, что из существования голодных нельзя вывести необходимости уничтожения искусства и эстетики; надо только кормить голодных людей и обеспечить всех так, чтобы все могли пользоваться удовольствием, даваемым произведениями искусства. Это возражение Антоновича вызвало ироническую реплику со стороны Писарева. «Итак,— пише он в «Посмотрим»,— из того факта, что есть на свете голодные люди, следует только (это только очаровательно!), что голодных людей нужно кормить и всех вообще обеспечить, а потом, устроив наскоро это легкое и ничтожное дело, тотчас же вести всех накормленных и обеспеченных людей в театр и на выставку картин и статуй». Что это? — спрашивает Писарев: филистерское ли лицемерие или самое безнадежное тупоумие? Задав этот вопрос, Писарев начинает об'яснять Антоновичу, «сотруднику того журнала, который первый произнес в России разумное слово о социальных вопросах», «азбучные истины социальной науки». И вслед за этим идет то рассуждение о сложности вопроса о голодных и раздетых, которое мы уже привели. «Для публициста, имеющего в виду интересы большинства,— продолжает Писарев, покончив с «азбучными истинами социальной науки»,— возможен в настоящее время только один вопрос, поглощающий все остальные: как накормить голодных людей, как обеспечить всех вообще? А Антонович эти вопросы почислил решенными, всех накормил, всех осчастливил, всех обеспечил, и боится только того, что мои грубые антиэстетические статьи помешают облагодетельствованному человечеству наслаждаться чудесами искусства» [36].

Вот как ставил вопрос Писарев. Ему нужно было доказать, что разрешение социальной проблемы — дело сложное, тя-

[36] Сочинения, т. V, стр. 198—204.

желое и требующее очень много времени. Говоря о том, что теоретическое решение этой проблемы еще не найдено, он отрицал не социализм, а те практические планы осуществления социалистической идеи, которые он находит в известной ему социалистической литературе. Что такое толкование слов Писарева правильно, можно видеть из того, что в том же номере «Русского слова», в котором было помещено «Посмотрим», в другой статье («Исторические идеи О. Конта») Писарев указывал на ассоциацию как на средство разрешения вопроса о голодных. Сидящему в Петропавловской крепости Писареву, статьи которого, прежде чем попасть в печать, проходили двойную цензуру, поневоле приходилось слово «социализм» заменять словами «ассоциация», «организация труда» и т. п. В то время читатели, привыкшие к эзоповскому языку подцензурной литературы, хорошо понимали действительный смысл таких слов.

Однако Писарев относился скептически не только к тем картинам земного рая, которые он находил в творениях социалистов различных утопических школ, но и к самодеятельности, инициативности, активности и сознательности тех людей, которые наиболее непосредственно заинтересованы в разрешении проблемы о голодных, т. е. самих рабочих. В его представлении рабочий класс — «пассивный материал, над которым друзьям человечества приходится много работать, но который сам помогает им очень мало». «При теперешнем устройстве материального труда, при теперешнем положении чернорабочего класса» эти люди «не что иное, как машины, отличающиеся от деревянных и железных машин невыгодными способностями чувствовать утомление, голод и боль». «В настоящее время эти люди,— говорит Писарев,— совершенно справедливо ненавидят свой труд и совсем не занимаются размышлениями»[37].

Такое отношение к рабочему классу, показывающее, как мало Писарев был знаком с действительным положением ра-

[37] Сочинения, т. IV, стр. 68. Ст. «Реалисты».

бочего вопроса на Западе, дает ключ к правильному пониманию других его высказываний по социальному вопросу, которые Кирпотин расценивает как «пропаганду культурного капитализма» [38].

Мы знаем уже, что для Писарева, как и для огромного большинства социалистов-утопистов, идея общечеловеческой солидарности была руководящим принципом общественной жизни. Исходя из нее, он признавал, что разумные и правильно оценивающие свои интересы капиталисты столь же заинтересованы в разрешении социальной проблемы, как и рабочие. Это было грубой ошибкой, но ее вместе с Писаревым разделяло большинство социалистов его времени. Вспомним хотя бы то, что еще в 1861 г. Лассаль в своей знаменитой речи «Программа работников» восклицал: «Мы все работники, если только желаем быть хоть в чем-нибудь полезными человеческому обществу»[39].

Не говорим уже об утопистах чистейшей воды.

Вера в совпадение правильно понятых интересов капиталистов с интересами рабочих весьма ярко проявилась в произведениях Писарева, относящихся к 1864 г. «Что касается до меня,— писал он в статье «Цветы невинного юмора»,— то я решительно не вижу резона, почему сын капиталиста не мог бы сделаться Базаровым или Лопуховым, точно так же, как сын богатого помещика сделался Рахметовым»[40].

«Придет время,— говорит он в статье «Мотивы русской драмы»,— и оно уже вовсе недалеко, когда вся умная часть молодежи, без различия сословия и состояния, будет жить полной умственной жизнью и смотреть на вещи рассудительно и серьезно. Тогда молодой землевладелец поставит свое хозяйство на европейскую ногу, тогда молодой капиталист заведет те фабрики, которые нам необходимы, и устроит их так, как того требуют общие интересы

---

[38] В. Кирпотин. Назв. соч., стр. 171.

[39] Сочинения Ф. Лассаля, изд. Глаголева, т. I, стр. 25.

[40] Сочинения, т. III, стр. 275.

хозяина и работников; и этого довольно: хорошая ферма и хорошая фабрика, при рациональной организации труда, составляют лучшую и единственную возможную школу для народа»[41].

Особенно отчетливо мысль о просвещенном капиталисте Писарев развил в статье «Реалисты», в которой В. Кирпотин совершенно неправильно, по нашему мнению, усмотрел признание Писаревым капитализма за «извечное состояние человечества».

«Переворотов в истории было очень много,— говорит Писарев,— падали и политические и религиозные формы, но господство капитала над трудом вышло из всех переворотов в полнейшей неприкосновенности. Исторический опыт и простая логика говорят нам с одинаковой убедительностью, что умные и сильные люди всегда будут одерживать перевес над слабыми и тупыми или притупленными. Поэтому возмущаться против того факта, что образованные и достаточные классы преобладают над трудящейся массой, значило бы стучаться головой в несокрушимую и непоколебимую стену естественного закона. Один класс может сменяться другим классом, как, например, во Франции родовая аристократия сменилась богатой буржуазией, но закон остается ненарушимым. Значит, при встрече с таким неотразимым проявлением естественного закона, надо не возмущаться против него, а напротив того—действовать так, чтобы этот неизбежный факт обратился на пользу самого народа. У капиталиста есть ум и богатство. Эти два преимущества упрочивают за ним господство над трудом. Но господство это, смотря по обстоятельствам, может быть вредно или полезно для народа. Если вы дадите этому капиталисту кое-какое смутное полуобразование, он сделается пиявкой. А дайте ему полное, прочное, чисто человеческое

---

[41] Сочинения, т. III, стр. 305—306. Разрядка моя.— *Б. К.*

образование,—и тот же самый капиталист сделается не благодетельным филантропом, а мыслящим и расчетливым руководителем народного труда... Разбудить общественное мнение и сформировать мыслящих руководителей народного труда — значит открыть трудящемуся большинству дорогу к широкому и плодотворному умственному развитию» [42].

В только что приведенной нами цитате В. Кирпотин находит полный отказ Писарева от социализма. «Теперь,— пишет он,— Писарев уже не призывает к свержению капитализма. Он уже не указывает, что капитализм обречен на неизбежную гибель, подобно своим предшественникам — «теократии, абсолютизму и феодализму». Наоборот, теперь Писарев придерживается того мнения, что господство капитала — господство вечное, базирующееся на вечных и неизменных законах природы, что решение социальной задачи заключается лишь в том, чтобы правильно поставленным образованием склонить капиталистов действовать в пользу народа» [43].

Вряд ли можно больше извратить мысль Писарева, чем это сделал в данном случае В. Кирпотин.

Писарев говорит, что до сих пор капитал всегда выходил победителем над трудом. Но это еще не значит, что так будет и в будущем. Естественным, извечным законом Писарев считает не господство капитала над трудом, а преобладание ума и силы над слабостью и приниженностью, которое до сих пор всегда было на стороне капитала и обеспечивало ему победу. Чтобы в будущем труд мог сбросить с себя иго капитала, необходимо, чтобы он стал сильнее и умнее своего противника,— вот смысл всех рассуждений Писарева. Как же можно достичь этого? Воздействием общественного мнения на историю, отвечает на этот вопрос Писарев, являвшийся последовательным идеалистом в области исто-

[42] Сочинения, т. IV, стр. 132.

[43] В. Кирпотин. Назв. соч., стр. 172.

рико-философских вопросов. Такое воздействие возможно, по его мнению, в двух формах: во-первых, «открыто, механическим путем» (т. е. путем революционным) и, во-вторых, «химическим образом» [44]. В приведенной нами цитате Писарев намечает подробно вторую форму воздействия общественного мнения на историю. Создание мыслящих руководителей народного труда, по его мнению, откроет трудящемуся большинству дорогу к широкому и плодотворному умственному развитию. Другими словами, оно постепенно сделает труд умнее и, следовательно, сильнее капитала и тем самым обеспечит благоприятное для интересов трудящихся разрешение того конфликта, который до сих пор разрешался в интересах их эксплоататоров. Только таким путем труд сможет, наконец, освободиться от господства капитала. Вот в чем действительный смысл рассуждений Писарева. Как видим, он очень далек от признания капитализма извечным состоянием, опирающимся на неизменные законы природы [45].

---

[44] Сочинения, т. IV, стр. 131.

[45] Считаем не лишним указать еще одну ошибку В. Кирпотина. Свой тезис о снижении социалистических устремлений Писарева после 1863 г. он иллюстрирует между прочим ссылкой на отношение Писарева к техническим усовершенствованиям. В «Очерках из истории труда» Писарев причину того вреда, какой технический прогресс приносит рабочим, видит в монополизации капиталов ничтожным меньшинством. В 1864 г. в «Реалистах» Писарев об'ясняет увеличение пауперизма под влиянием введения новых машин и усовершенствований необразованностью работников, препятствующей им стать повелителями машин (В. Кирпотин. Назв. сочинение, стр. 171.) При этом Кирпотин упускает из виду, что для Писарева монопольное владение орудиями производства всегда было следствием недостаточного распространения знаний между работниками. Таким образом и тогда, когда Писарев писал «Очерки из истории труда», основной первопричиной вреда, приносимого работникам техническим прогрессом, для него было то же самое невежество рабочего класса, которое он отмечает в «Реалистах».

Все те цитаты относительно просвещенных капиталистов и землевладельцев, которые приведены нами, заимствованы из статей, написанных Писаревым в 1864 г. В дальнейшем капиталисты исчезают из его построений. Писарев отказывается от ставки на них и начинает искать силы, способные разрешить социальный вопрос, в иной плоскости. В 1865 г. он ищет образованных и расчетливых руководителей народного труда уже не в среде предпринимателей, а в том новом общественном слое, который выдвинулся на историческую арену во времена Писарева и которому Писарев дал название «мыслящего пролетариата». В статье «Посмотрим» Писарев заявляет: «Вся наша надежда покоится на тех людях, которые сами себя кормят и из которых действительно сформировались первые и постоянно формируются новые представители базаровского типа» [46]. В той же статье, в другом месте, Писарев указывает, что «успех новых идей в значительной степени ускорится тем обстоятельством, что в ряды образованного общества постоянно прибывают из низших слоев такие люди, которые, проводя свою молодость без сытости и без нормальных и законных эстетических наслаждений, встречают новые идеи с пылким, деятельным и совершенно сознательным сочувствием». Сообразно с

Если бы Кирпотин не довольствовался изуродованным цензурою текстом «Очерков из истории труда», данным в позднейших изданиях сочинений Писарева, а обратился к первоначальному тексту, он нашел бы там совершенно ясное указание на то, в чем Писарев видел основную причину вреда машин для рабочих. «Фабричная промышленность, — писал Писарев, — опирается на физику, химию, механику, но фабричный работник так же мало знает эти науки и так же мало может пользоваться их результатами, как тот клапан паровой машины, который этому работнику приходится постоянно открывать и закрывать... Чудеса техники до сих пор еще слишком превышают общий уровень его умственного развития». Все это ведет к тому, что «работник оказывается бессознательным орудием в руках фабриканта, обладающего вещественным и умственным капиталом» («Русское слово», 1863 г., XI—XII, стр. 94—95).

[46] Сочинения, т. V, стр. 172.

этим одно из средств ускорения разрешения социальной проблемы Писарев усматривает в увеличении «массы мыслящего пролетариата». Надо, говорит он, «всеми возможными средствами усиливать приток новых людей из низших классов в образованное общество» [47].

Как видим, здесь от увлечения просвещенными капиталистами не осталось уже почти ничего. Писарев начинает делать акцент в иную сторону. Но этого мало. Произведения Писарева дают право утверждать, что ко второй половине 1865 г. в его воззрениях произошел громадный сдвиг. Писарев начинает совершенно иначе расценивать активность рабочего класса и роль его в разрешении вопроса о голодных людях.

В статье «Школа и жизнь», напечатанной в № 8 «Русского слова» за 1865 г., Писарев заявляет, что рабочий вопрос «разрешится не какими-нибудь посторонними **благодетелями и покровителями, а только самими работниками**, когда к их рабочей силе, практической сметливости и трудолюбию присоединятся ясное понимание междучеловеческих отношений и умение возвышаться от единичных наблюдений к широким умозаключениям». «Только такие люди,— продолжает Писарев,— которые умеют в одно и то же время работать и мыслить, окажутся способными разрешить вопрос о разумной организации труда». И далее Писарев переходит к России. «Благодаря младенческому состоянию нашей промышленности,— пишет он,— рабочий вопрос находится у нас в зародыше и вероятно долго еще не примет в русской жизни тех колоссальных грозных размеров, которые характеризуют его в Западной Европе; но с нашей стороны было бы очень неосновательно думать, что эта чаша пройдет мимо нас и что наша общественная жизнь в своем дальнейшем развитии никогда не наткнется на эту мудреную задачу. Поэтому мы должны заранее припасать те мате-

[47] Сочинения, т. V, стр. 202—203.

риалы, которые требуются для удовлетворительного разрешения э т о г о н е и з б е ж н о г о и н е о т в р а т и м о г о в о п р о с а. К числу этих материалов должно отнести организацию прочной нравственной и умственной связи между лабораторией ученого специалиста и мастерской простого ремесленника»[48].

Ту же самую мысль, что рабочий вопрос может быть решен только самими работниками, Писарев повторяет в статье «Исторические идеи Огюста Конта», напечатанной в №№ 9—10 «Русского слова» за 1865 г. Здесь Писарев полемизирует с Контом, считавшим, что лучшим средством облегчить страдания, происходящие от неправильного распределения богатств, является католическое милосердие, а не те бессильные, тиранические и способные, по мнению Конта, произвести самые тяжелые общественные потрясения, чисто материальные или политические меры, к которым желают прибегнуть социалисты. Писарев берет социалистов под свою защиту и заявляет:

«Для решения задачи о голодных людях необходимо соблюдение двух условий. Во-первых, задачу эту должны решить непременно те люди, которые в ее разумном решении находят свои личные выгоды, т. е. е е д о л ж н ы р е ш и т ь с а м и р а б о т н и к и. Во-вторых, решение задачи заключается не в возделывании личных добродетелей, а в перестройке общественных учреждений» [49].

Мы полагаем, что из двух только приведенных нами цитат с полной ясностью обнаруживается тот глубокий перелом в воззрениях Писарева, который произошел в течение 1865 г. Не на разумности и добрых чувствах капиталистов Писарев начинает строить надежды на разрешение социальной проблемы, а на активности рабочего класса, который сумеет перестроить общественные учреждения в соответствии с своими собственными интересами. Как видим, в дан-

[48] Сочинения, т. IV, стр. 578—579. Разрядка моя.—*Б. К.*

[49] Там же, стр. 408—409.

ном случае Писарев сделал громадный шаг вперед к правильному пониманию и разрешению рабочего вопроса, который в его глазах, в отличие от современных ему и позднейших народников, был не только вопросом западно-европейской жизни, но и проблемой, которая неизбежно с течением времени станет не менее актуальной и для России.

Однако Писарев хорошо помнил то, что год тому назад он писал о просвещенном капиталисте и землевладельце. Вот почему он воспользовался первым же удобным случаем, чтобы вступить в полемику с самим собою и показать, насколько неосновательны надежды на братолюбие предпринимателя. Таким удобным случаем было появление повести В. А. Слепцова «Трудное время», в которой выведен помещик Щетинин, живущий в деревне, ведущий хозяйство, считающий себя либералом и при помощи налагаемых им на крестьян штрафов за потраву обучающий их правовому порядку и уважению к закону. В посвященной этой повести Слепцова статье «Подрастающая гуманность» Писарев решается вступить в длинный диалог с Щетининым, чтобы разоблачить его в глазах читателей. Но не со слепцовским Щетининым, уже определившимся в качестве эксплоататора на западно-европейский манер, полемизирует Писарев. Чтобы яснее был смысл полемики, он вступает в спор с молодым Щетининым в период его студенческих стремлений и юношеских иллюзий, когда он только еще собирается ехать в деревню и bona fide надеется заняться улучшением своего хозяйства, дабы стать благим примером для соседних мужиков, упрочить положение своих бывших крепостных, показать, как много добра может сделать честный человек в деревне и тем самым воздействовать на все общество и пересоздать целый край. Одним словом, Щетинин, с которым ведет беседу Писарев, намеревается стать в деревне тем мыслящим руководителем народного труда, о котором в 1864 г. мечтал сам Писарев. Вскрывая в споре с таким Щетининым всю нищету его благих надежд и стремлений, Писарев отвергает не только ту эксплоа-

таторскую практику, которой придерживается Щетинин в повести Слепцова, а самую мысль о возможности для предпринимателя облагодетельствовать трудящееся население, с которым ему приходится иметь дело. В споре с Щетининым Писарев доказывает абсолютную противоположность интересов хозяина и работника, непримиримость их и невозможность согласовать братолюбие с принципом «наемщины».

«Я предлагал вам,— говорит Писарев,— смотреть на работника как на машину. Вы отказывались и прогулялись насчет братолюбия. Вашим отказом и вашей прогулкой вы подорвали основной принцип наемщины, на которой должно держаться все ваше хозяйство. Наемщина немыслима без двух условий: первое — борьба за рабочую плату; второе — борьба за исправность работы. Другими словами, надо торговаться и надо взыскивать... Хорошо ли работнику при ничтожной плате, и каким образом он ухитрится свести концы с концами и чем он будет набивать себе желудок,— все эти вопросы не имеют ни малейшего смысла, точно так, как не имеет смысла вопрос о том, приятно ли машине стоять у меня в комнате. Также удобно совершаются необходимые взыскания. Что я делаю с машиной, когда она начинает действовать неисправно?—Я смызываю ее деревянным маслом. Что я делаю с лошадью, когда она не желает бежать рысью? — Я смазываю ее ловким ударом кнута. Что я делаю с работником, когда он работает вяло и небрежно?—Я также смазываю его достаточным количеством розог или, при изменившихся обстоятельствах, вычетом из его задельной платы».

Вот почему необходимо выбирать одно из двух: или братолюбие или приумножение доходов; согласовать же эти два принципа немыслимо. Кто хочет заниматься братолюбием, тот должен знать, что его собственное хозяйство неизбежно придет в упадок. Тот же, кто хочет организовать свое хозяйство так, чтобы оно приносило прибыль, должен заранее отказаться от всяких надежд на то, что он сможет принести какую-либо помощь «меньшому брату».

10*

Однако в таком случае возникает вопрос, что же должен, по мнению Писарева, делать человек, выбирающий братолюбие? Бросить помещичье хозяйство, а вместе с ним и всякие «глупые фантазии» относительно облагодетельствования «меньшого брата» и заняться полезным трудом, выбрав себе работу, соответствующую силам и способностям, например, стать школьным учителем, но только, спешит прибавить Писарев, при условии довольствоваться жалованием, которое полагается сельскому учителю [50].

Итак, к концу 1865 г. Писарев не только расстался с прежними своими мечтами о просвещенном предпринимателе, но и счел необходимым выступить в печати с опровержением соответствующих надежд. Опровержение же это являлось несомненно следствием изменения взглядов Писарева на активность рабочего класса. Придя к выводу, что рабочий вопрос может быть решен только самими работниками, Писарев нашел необходимым открыто выступить против своего прежнего мнения, ошибочность которого стала для него ясна.

Анализируя выше взгляды Писарева на революцию, мы отметили то недоверие, с каким он относился к революционной активности масс. Мы говорили уже о том, что, по мнению Писарева, народ слишком несознателен и забит для того, чтобы сыграть в революции самостоятельную роль. Расце-

[50] Сочинения, т. V, стр. 244—252. Из приведенной цитаты ясно видно, насколько неправ Кирпотин, когда он полагает, что в споре с Щетининым Писарев восстает только против «крепостнических пережитков в хозяйстве» (назв. сочинение, стр. 175). Наоборот, по мнению Писарева, эти пережитки неразрывно связаны с самым принципом наемщины. Писарев отвергает этот принцип целиком, а не злоупотребления им. Ошибается Кирпотин и тогда, когда говорит, что Писарев советует Щетинину превратиться в богатого соседа крестьян, ведущего хозяйство по последнему слову агрономии (там же, стр. 178). Наоборот, в споре с Щетининым Писарев прямо говорит: «Охота вам говорить о хозяйстве. Ну, какой же вы агроном, какой же вы специалист? Попробуйте наняться к кому-нибудь в управляющие: возьмет ли вас кто-нибудь и много ли дадут вам жалованья, и долго ли вас продержат?» (т. V, стр. 252).

нивая так значение масс, Писарев приходил к вполне логически обоснованному выводу о необходимости оставить эти массы «в покое» и направить все усилия на сознательное меньшинство, которое одно может внести в революционную вспышку организованность и планомерность. Таков был взгляд, который Писарев неоднократно и в разное время высказывал в своих произведениях.

Однако поскольку после долгих колебаний Писарев пришел к выводу, что освобождение рабочих дожно быть делом самих рабочих, постольку мы можем предположить, что и взгляды его на роль масс в революции должны были подвергнуться изменению. Предположение это подтверждается последней по времени статьей Писарева — «Французский крестьянин в 1789 г.», напечатанной в № 6 «Отечественных записок» за 1868 г. В этой статье, в рассуждениях Писарева о революции, мы встречаемся с некоторыми высказываниями, противоречащими тому, что Писарев писал по данному вопросу ранее.

«Не всегда и не везде,— читаем мы в этой статье,— масса остается слепа и глуха к тем урокам, которые будничная трудовая жизнь, полная лишений и горя, дает на каждом шагу всякому умеющему видеть и слышать. Если, с одной стороны, только в одних Северо-Американских Соединенных Штатах масса постоянно, изо дня в день и из года в год, следит за ходом своих собственных дел, с одинаково неусыпным, просвещенным и разумным вниманием, то, с другой стороны, в цивилизованной Европе трудно найти хотя один уголок, в котором самосознание масс не обнаруживало бы, хотя мимолетными проблесками, самого серьезного и неизгладимо-благодетельного влияния на общее течение исторических событий». Во время таких проблесков народного самосознания глас народа «всегда оказывается гласом божьим, т. е. определяет своим громко произнесенным приговором течение исторических событий». Романы Эркмана и Шатриана (одному из которых посвящена цитируемая статья Писарева), по его мнению,

ценны в том отношении, что «они стараются показать, как то или другое историческое событие будило в массе самосознание и самодеятельность и как это умственное и нравственное пробуждение массы давало своеобразный оборот и сообщало живительный толчок дальнейшему течению событий. Это стремление указать массе на ту роль, которая по всем правам принадлежит ей на сцене всемирной истории и которая доставалась и всегда будет доставаться ей на долю всякий раз, как только она сумеет поразмыслить, вникнуть и во-время промолвить свое тяжеловесное слово,— это стремление, составляющее живую душу романов Эркмана и Шатриана, придает этим романам важное и благотворное воспитательное значение. Эти романы развивают в своих читателях способность уважать народ, надеяться на него, вдумываться в его интересы, смотреть на совершающиеся события с точки зрения этих интересов, называть злом все, что усыпляет, а добром все то, что будит народное самосознание... Когда эти романы попадаются в руки простому работнику, они внушают ему чувства законного и разумного самоуважения: он видит из них, что ему нет ни малейшей необходимости быть пассивным орудием чужой прихоти и покорным слугой чужих интересов; он видит, что люди той самой массы, к которой он сам принадлежит, и притом люди самых обыкновенных размеров способны не только думать по-своему и обсуживать очень благоразумно свои общественные дела, но и влиять на направление народной жизни»[51].

Новые ноты, которые звучат в приведенных только что словах Писарева, совершенно ясны. «Неизгладимо-благодетельное влияние» масс на течение исторических событий, глас народа, как глас божий, признание за массами роли, которая

[51] Сочинения, т. VI, стр. 521—524. Разрядка моя.—*Б. К.*

им по праву должна принадлежать в истории, указание на необходимость «уважать» народ и «надеяться» на него — вот новые мотивы, которых до этого мы у Писарева не встречали и не могли встретить, так как они противоречат всему тому, что раньше Писарев писал о народе [52].

Ознакомившись с тем, какие изменения происходили в отношении Писарева к социализму на протяжении его литературной деятельности, мы считаем необходимым остановиться на вопросе о влиянии на Писарева западно-европейского социализма. Это даст нам возможность яснее представить себе, в чем заключалось своеобразие писаревских взглядов и мнений.

(Окончание следует)

---

[52] Подробнее об отношении Писарева к народу нам пришлось говорить в статье «Раскол в нигилистах», «Литература и марксизм» 1928 г., № 2, стр. 76 и сл.

КАПИТАЛИЗМ И РУССКАЯ ФОЛЬКЛОРИСТИКА

(К вопросу о социальных корнях основных школ науки об «устной словесности» [1])

Марксизм только начинает завоевывать науку о фольклоре. Одним из средств борьбы с чуждыми течениями марксизм всегда выбирал классовую характеристику, социологическое об'яснение их. Так, историографические работы М. Н. Покровского были необходимой составной частью борьбы за марксистскую схему русского исторического процесса.

Курсы «народной словесности» содержат чисто формальные, идеалистические обзоры школ фольклористики. Говорят о «заимствованиях» (хотя «историческая школа» не заимствована), о «националистическом романтизме», о «крайностях» мифологов и «реакциях» «бенфеистов» и т. п., — все это чрезвычайно далеко от научного социологического об'яснения.

Настоящая краткая статья является первой попыткой (в этом — ее оправдание) наметить некоторые вехи марксистской истории фольклористики, дать с х е м а т и ч е с к у ю наметку социальных корней смены основных фольклористских школ. Как историк (фольклористы должны обсудить и углубить предлагаемую схему), автор не задается ни целью монографического изучения и детальной классовой характеристики всех виднейших представителей русской фолькло-

---

[1] Настоящий очерк написан фактически в сотрудничестве с П. М. С о б о л е в ы м, которому за многочисленные указания приношу глубочайшую благодарность; П. М. С о б о л е в у этот очерк и п о с в я щ а е т с я.

ристики, ни детального изложения и критики их теорий по существу (критиковать мифологическую школу и крайности бенфеистской значит ломиться в открытую дверь; историческая школа господствует и поныне, и потому ее критика выходит уже за пределы исторического очерка). Мы хотим лишь установить, каким социальным тенденциям соответствовали основные школы фольклористики (в лице их типичных представителей).

Для социальной характеристики этих школ мы выбираем преимущественно весьма существенный пункт: отношение к вопросу о национальном (или заимствованном, ненациональном) характере произведений «народной словесности» (главным образом, былевого и сказочного эпоса). В истории русской фольклористики сменились, как известно, три основных школы: выросшая на базе крайнего «националистического романтизма» славянофилов 40—50-х (точнее, 30—60-х) годов «мифологическая школа» (сторонники Я. Гримма и др.: Ф. И. Буслаев, А. Н. Афанасьев, О. Ф. Миллер и др.) встретила в 60—70-х годах «реакцию» в «школе сравнительного заимствования» (сторонники Т. Бенфея), устанавливавшей международный и заимствованный характер фольклорных «сюжетов» (здесь заметю два направления: «западническое», представленное яркой фигурой А. Н. Веселовского, и «восточное»— В. В. Стасов, Г. Н. Потанин и др.); в 80—90-х годах наблюдаем вторичную «реакцию» — утверждение «исторической школы» (М. Е. Халанский, В. Ф. Миллер и др.) о русских исторических событиях как реальной основе устного эпоса. Такова «триада» колебаний фольклористики, взятая в общей форме от крайнего национализма к осмеянию и сужению его. Социальной базой этих колебаний была смена тенденций промышленно-капиталистического развития России и соответствующие видоизменения классовой борьбы.

Известно, что «с легкой руки» славянофилов русская **фольклористика игнорировала воздействие города и фабрики** на «народную поэзию», хотя именно П. В. Киреевскому — ирония судьбы! — принадлежит значительное количество записей рабочих и мещанских песен (опубликованы лишь в 1919 г.).[2]. **Но, по иронии истории, сама фольклористика была порождена**, и ее развитие определялось ростом **буржуазных отношений в России**.

I

Собирание фольклора, порою ради «куриоза» или господского «слушания былей и небылиц», началось в 70-х годах XVIII в. Русский офранцуженный барин XVIII в. не интересовался языком и поэзией «подлой черни», ибо «дух» его «принадлежал короне французской» (Фон-Визин — «Бригадир»). Причины поворота литературных вкусов прекрасно выяснены П. М. Соболевым. **Рост буржуазных отношений** в конце XVIII в. (еще до эпохи промышленного капитализма) приводит к снижению дворянского стиля и к возвышению стиля «мещанского», т. е. буржуазного; в некоторой точке эти стили пересекаются. Иностранные пастораль и «жестокий романс» приобретают русскую бытовую окраску. В собрании и публикации устно-поэтического материала заметны те же две пересекающиеся струи. Так, М. Чулков, один из первых в России буржуазных, «мещанских» писателей, автор реалистически-авантюрных романов, излагает издавае-

[2] П. М. **Соболев** — «О песенном репертуаре современной фабрики», «Ученые записки» Ин-та языка и литературы РАНИОН, М. 1928, т. II, стр. 42. **Он же**. «Новые задачи в изучении фольклора», «Революция и культура», 1929, № 1. В. **Зельцер** — «У истоков фабричной поэзии». «Литература и марксизм», 1928, кн. V. «**Песни, собранные П. В. Киреевским**, новая серия, вып. II, ч. I, под ред. М. Н. Сперанского, М. 1919 (печатается последний выпуск).

мые им (в 80-х годах XVIII века) сказки своими словами, соединяя их и усложняя фабулу и интригу (черта его стиля). С другой стороны, И. Богданович (автор «Душеньки»), собирая пословицы, «сопоставляет их с изречениями французских писателей», рифмует, удаляет всё, «шокирующее изысканный вкус придворного человека»,— типичный дворянский собиратель [3]. Так рост буржуазных отношений вызвал к жизни «собрание» фольклора в XVIII в. по двум руслам: буржуазному и дворянскому. «Точка пересечения» — Н. И. Новиков. Начало XIX в. характерно изданием (в 1804 — неполное — и 1818 гг.) былин «Сборника Кирши Данилова».

Собственно научное изучение и собирание фольклора было начато нашими славянофилами 30—50-х годов. Начато не без воздействия немецкого «националистического романтизма», к рассмотрению которого поэтому сейчас и перейдем.

«Индивидуалистический романтизм» в Германии XVIII в., эпохи «литературной революции», «Sturm und Drang'a», был выражением роста буржуазии, недостаточно сильной, однако, для победоносной политической борьбы. Поэтому буржуазная литература создала «идеальный образ буржуазного мира», воевала идеологическим оружием против феодальных стеснений и, не найдя отклика в массах, «нашла удовлетворение в царстве эстетической видимости». Наполеоновские войны дали германской буржуазии «социальную эмансипацию» и буржуазные свободы в духе «Code civile» (наполеоновского «гражданского кодекса»), но разрушили ее «национальное существование». «Буржуазия должна была вести борьбу против своего освободителя, но могла вести ее, только служа своим угнетателям». В результате победы русского царя и прусского короля Германия оказалась экономически раздро-

---

[3] П. М. Соболев — «Песенники 90-х годов XVIII в.», «Литература и марксизм», 1928, кн. VI. М. Н. Сперанский — «Русская устная словесность». М. 1917, стр. 23—26. Ср. ст. В. С. Нечаевой о М. Чулкове во II т. «Уч. зап.» Ин-та литерат. РАНИОН. М. 1928.

бленной, политически в тисках реакции 30 слишком княжеств; ее усыпило «трех дюжин властителей пенье» (Гейне).

В немецкой «романтической школе» XIX в. «отразилась все та же двойственность национальных и социальных интересов буржуазии, созданная иноземным господством. Национальные идеалы можно было найти только в средневековьи», хотя к «феодальному вину» буржуазные романтики (не говорим здесь о поэтах типа Уланда, отстаивавших феодальную самостоятельность отдельных областей) «примешивали изрядное количество трезвенной воды буржуазного просвещения»[4]. После наполеоновских войн и отмены внутренних прусских таможен (1818) весьма прозаические факты капиталистического развития, приведшие в 1834 г. к созданию Zollverein'а (таможенного союза), вызывавшие стремление буржуазии к экономическому и политическому единству Германии и национально-капиталистическому самоутверждению в Европе,— тривиальные факты эти давали пышный «рефлекс» (Маркс) романтической поэтизации старинного и единого германского «народного духа», восхваления «народной поэзии» и «веры» (характерно для отсталой тогда Германии), собирания «народный верований» — «Volksglaube» и «Volksunde». (Эти внешние черты сближали буржуазный романтизм с помещичьим русским славянофильством.)

Так своеобразно средневековая «чертовщина» немецкого романтизма стала орудием буржуазно-националистической идеологии, в противоположность идеологам феодального романтизма французской эмиграции и реставрации — Бональду, де-Местру и др.— и аристократическому байронизму.

Всё это было готовой почвой для мифологической школы. Учение «исторической школы права» (Савиньи и

[4] Франц Меринг — «История Германии с конца средних веков». М. 1920, стр. 97—98, 109—111, 113 и др. Ср. Ф. Меринг — «История германской социал-демократии», т. I; В. Блос — «Германская революция 1848 г.», «Введение»; Р. Ю. Виппер — «Общественные учения XVIII—XIX вв.», Ср. о романтизме работы В. М. Фриче и др. по истории зап.-европ. литератур.

Пухта) о «народном духе» было модно, а братья Гримм были учениками Савиньи. В 1835 г. появилась «библия» «мифологической школы»—«Немецкая мифология» Якова Гримма. Пользуясь методом сравнительно-исторического изучения мифов и мифологического языка, Гримм приходит к выводу о наличии у германцев (сохранившегося и поныне) древнего мифологического слоя, восходящего к общей арийской прародине [5]. Единый германский «народный дух» оказался прямым наследником далекой Индии; патриоту-романтику нужно это было не ради Индии, а для утверждения славы единой германской (капиталистической) нации среди индо-германских народов в настоящем. Подобно этому, германская философия провозглашала величайшим «историческим» народом — германский, как воплотивший немаловажную премудрость самопознания «Абсолютного духа». Мифологический характер, натуризм теории был предопределен как «романтизмом», так и эволюцией буржуазного просветительского рационализма XVIII века, пришедшего к астральному об'яснению евангельских и классических мифов (Дюпюи) [6].

[5] J. Grimm — «Die deutsche Mythologie», 1835. Wort «Grimm» in «Meyer's Konversation-Lexikon», 6 Aufl., VIII Bd., SS. 340—341.

[6] Французская рационалистическая критика должна была либо (по остроумному выражению Г. В. Плеханова) казнить небесного монарха (материалисты), либо превратить бога в конституционного (английского типа) короля, сохранив его для «черни». Вольтер откровенно писал в своем «Философском словаре» (Voltaire — «Dictionnaire philosophique», 1 ed., vol. VII, p. 60, mot: «Religion»): «Si vous avez une bourgade à gouverner, il faut qu'elle ait une religion» («Если вы имеете захолустье в управлении — буржуазия хотела управлять! — то ему необходимо иметь религию»). Когда просветители (с их примитивным материализмом, слабым развитием обществознания и любовью к естествознанию и классической древности), в лице Дюпюи (о Дюпюи см. А. Немоевский—«Бог Иисус». П. 1920) попытались в конце XVIII в. научно об'яснить евангельские и классические мифы, то они увидели в них астральные легенды. Дальнейшему успеху мифологов способствовали: изучение классической древности, рост лингвистики, санскритологии, собирание «Volksglaube».

В противоположность буржуазному и антифеодальному характеру немецкого романтизма и мифологической школы, «националистический романтизм» славянофилов и русских «мифологов» имел русские и притом помещичье-феодальные и антикапиталистические корни. Довольно удачную, хотя идеалистическую характеристику славянофильской идеологии национальной самобытности дает С. К. Шамбинаго [7]: «Народ, к которому они стремились, был народ идеальный, прошедший... Чистым, без примеси русским, славянофилы считали быт допетровский, и к петербургскому периоду относились отрицательно, даже враждебно. С этой точки зрения освещали представители славянофильства и всю русскую историю. Отстаивая за ней самобытность, присутствие общинного быта, они набрасывали заманчивую картину. Но она была достоянием скорее поэзии, чем истории». В былинном эпосе славянофилы видели создание и отражение могучих людей Земли и Государства киевской старины, с «могучей верою» и «тишиною», а также титанские образы стихийных «старших богатырей» (готовая схема будущей циклизации и мифологической школы). Идеология, несомненно, помещичья.

Наполеоновские войны вызвали не только рост «национализма», но и укрепление промышленного капитализма в России в связи с континентальной блокадой и дальнейшей протекционистской политикой правительства [8]. Рост промышленного капитализма для помещиков «означал прежде всего колоссальные таможенные пошлины», что приводило к отрицательному отношению к государству, «был аграрный кризис», «а тут фабрики росли и оттуда раздавались голоса, что крепостное право нужно отменить и т. д., и т. д. Все это

[7] С. К. Шамбинаго — «Введение в народную словесность». М. 1910 (литографированный курс), стр. 5, 9 и сл.

[8] За 50 лет (1812—1860) количество перерабатываемого в России хлопка возросло в 50 раз. — М. Туган-Барановский — «Русская фабрика», т. I, изд. «Пролетарий», 1926, стр. 54.

вместе создало известное настроение славянофильства» [9]. Помещики стали в оппозицию развитию «чужеземного», «западного» капитализма, они были против протекционизма, «немецкой» бюрократии, за «самобытные» «славянские» общинно-феодальные устои.

Если славянофилы пользовались идеологией немецкого романтизма, то, следовательно, произошел любопытный исторический »парадокс» (нами уже об'ясненный): буржуазная идеология оказалась на службе у феодалов (благодаря внешнему сходству ряда черт «националистического романтизма»).

Из феодально-помещичьего характера славянофильства только и можно понять характер собирания, публикации и изучения (все эти вопросы тесно связаны: собирается и изучается в материале то, что соответствует классовым «вкусам» и интересам) фольклора славянофилами. «Своенародности подвижник просвещенный», как называл известного собирателя П. В. Киреевского поэт Языков, был по внешности «простой степной помещик — с усами, в венгерке, с трубкой в зубах». Его идеология ясна. «Полнота национальной жизни может быть только там, где уважено предание...». «Подражание уже средоточит безжизненность». «Общечеловеческая физиономия» — «физиономия пошлая»,— записал мысли П. В. Киреевского А. И. Кошелев. Сам П. В. Киреевский записал, между прочим, что господство одного племени над другим не основывается на просвещении. «Когда это господство естественно (?), оно и безропотно (?). Но господство бывает и не всегда законное, а иногда основано на ухищрении темной силы (выделено авто-

[9] «Русская историческая литература в классовом освещении», сб. ст. ИКП, т. I, М. 1927, предисловие М. Н. Покровского, стр. 13—14. Точка зрения Н. Рубинштейна («Историческая теория славянофилов» — в том же сборнике), несмотря на спорность тезиса о «прогрессивных» барщинных помещиках, этой основной характеристике не противоречит.

ром.— *В. З.*). Только одной последнею может быть об'яснен перевес европейских немцев над русскими славянами». Здесь, без всякой поэтизации, на нас глядит неприглядный образ «степного помещика», оправдывающего крепостное право («естественное господство») и зоологически ненавидящего «европейских немцев» и даже первого их «насадителя»— Петра I (Киреевский сожалел, что его зовут Петром) [10].

Особенно ненавидел такой собиратель влияние города на «народную поэзию». П. В. Киреевский писал в предисловии к «Духовным стихам»: «Везде, где коснулось деревенского быта влияние городской моды, соразмерно с этим влиянием уродуется и характер песни: вместо прежней красоты и глубины чувства встречаете безобразие нравственной порчи, выраженное в бессмысленном смешении слов, частью перепутанных из старой песни, частью вновь нестройно придуманных; вместо прежней благородной прямоты — ужимистый характер сословия лакейского».

Весьма характерно, что из всего им собранного материала П. В. Киреевский пожелал опубликовать духовные стихи, выражавшие для него религиозную традицию народа, хотя именно они подлежали двойной (светской и духовной) цензуре и изданы после десятилетних хлопот. Точно так же в начале 60-х годов из материалов Киреевского и др. славянофилы издают «Калик перехожих» (П. Бессонова, 1861—63) и былины. Славянофильски настроенные собиратели — П. Н. Рыбников, А. Ф. Гильфердинг и др.— собирают былины Олонецкого края, «мифолог» А. Н. Афанасьев собирает сказки. «Мифологи» предпочитали эпос «искусственной» лирике, особенно такой, которая, как рабочая, отражает классовую эксплоатацию (последнее верно и для буржуазии: в доме повешенного не говорят о веревке). Наоборот, исследова-

---

[10] М. Гершензон—«П. В. Киреевский», ст. в издании «Песни, собранные П. В. Киреевским, новая серия», вып. I, М. 1911, стр. XXIV—XXXV.

тель-марксист обратится к забытой рабочей и городской лирике.

Отрицательное отношение к «духу трактирно-городской цивилизации» (Д. И. Успенский, 1895) было поддержано с 70-х годов нашим мелкобуржуазным народничеством (из чего не следует, что и помещики-славянофилы 40—60-х годов были «народниками», как их именует М. Н. Сперанский). Эпоха «хождения в народ» революционного народничества 70-х годов дала толчок всестороннему изучению крестьянства. То была поистине новая великая эпоха собирательства и зарождения научной этнографии. Оживляется деятельность «юго-западного», т. е. украинского отделения Географического о-ва, под руководством П. П. Чубинского и Н. И. Костомарова, т. е. мелкобуржуазных националистов-федералистов (работают еще Антонович, Драгоманов и др.), начинает работать (в Великороссии и Белоруссии) известный собиратель, учитель, «бедняк» П. В. Шейн и т. д.[11]. Значение и место этого, вызванного революционным под'емом, мелкобуржуазно-социалистического и национального (украинского и т. д.) собирательства и изучения не оттенено в буржуазных «курсах»...

Русская мифологическая школа была славянофильской. Ее основоположник — Ф. И. Буслаев — лично во многом примыкал к славянофилам, подобно другому профессору — историку И. Беляеву. В 1861 г. появилось увесистое двухтомное классическое собрание статей Ф. И. Буслаева (относящихся, следовательно, еще к 50-м годам), поныне сохранивших известное значение. Торжественными, почти библейскими тонами начинается эта «библия»: словами о священной национальной традиции.

«В самую раннюю эпоху своего бытия народ имеет уже все главнейшие нравственные основы своей национальности в язы-

[11] Ср. М. Н. Сперанский, op. cit., стр. 32—44 и др.

ке и мифологии, которые стоят в теснейшей связи с поэзиею, правом, с обычаями и нравами. Народ не помнит, чтоб когда-нибудь изобрел он свою мифологию, свой язык, свои законы, обычаи и обряды (выделено, как и всюду, где не оговорено, нами.— *В. З.*). Все эти национальные основы уже глубоко вошли в его нравственное бытие, как самая жизнь, пережитая им в течение многих доисторических веков, как прошедшее, на котором твердо покоится настоящий порядок вещей и все будущее развитие жизни. Потому все нравственные идеи для народа эпохи первобытной составляют его священное предание, великую родную старину, святой завет предков потомкам (выделено нами.— *В. З.*). Слово (курсив автора.— *В. З.*) есть главное и самое естественное орудие предания. К нему, как к средоточию, сходятся все тончайшие нити родной старины, все великое и святое, все, чем крепится нравственная жизнь народа» [12].

Откуда эта цитата? Из главы: «Язык. Период доисторический». Но, полно, разве мы находимся в «периоде доисторическом», в «эпохе первобытной»? Ведь это славянофил-помещик 50-х годов страстно говорит о «национальных основах» веры, нравственноести и обычаев (и, добавим,— крепостничества) прошедшего, на которых должно «твердо покоиться» настоящее и даже будущее, ибо это — «великая родная старина, святой завет предков потомкам». «Мифологический» характер

[12] Ф. Буслаев — «Исторические очерки русской народной словесности и искусства», СПБ. 1861, т. I, ст. «Эпическая поэзия», стр. 1.— Ср. А. Афанасьев — «Поэтические воззрения славян на природу». «Опыт сравнительного изучения славянских преданий и верований в связи с мифическими сказаниями других родственных народов», т. I, М. 1865, гл. I, стр. 5 («единственный источник... мифических представлений есть живое слово человеческое»; «чем древнее» язык, «тем богаче его материал»), стр. 12 («живой дух поэзии нелегко поддается сухому формализму ума» и т. д.) и др.

теории соответствует поэтизация «народной веры». Обоснование понятия «слова», «языка», столь важного у мифологов (миф — «болезнь языка» по М. Мюллеру, ср. А. Н. Афанасьева), — тоже славянофильское.

Ясно, что и поэтическая жизнь «народа» рисовалась Ф. И. Буслаеву (op. cit. I, 7) в славянофильских чертах. «Все шло своим чередом, как заведено было испокон веку: та же рассказывалась сказка, та же пелась песня и теми же словами, потому что из песни слова не выкинешь; даже минутные движения сердца, радость и горе, выражались не столько личным порывом страсти, сколько обычными иллюзиями чувств — на свадьбе, в песнях свадебных, на похоронах в причитаньях, однажды навсегда сложенных в старину незапамятную и всегда повторявшихся почти без перемен. Отдельной личности не было исхода из такого сомкнутого круга».

Для выяснения отличия мифологической школы от бенфеистской и исторической, с которыми ее часто сопоставляли, обратимся к статье «Песни древней Эдды»[13], содержащей параллели между западным (в том числе — легендами о Соломоне, — будущая тема работы А. Н. Веселовского) и русским эпосом. Не отрицая наличия некоторых западных влияний в нашей древней книжной литературе (напр., связь азбуковника с хронографами, космографиями и «немецкими преданьями»), Буслаев, несмотря на все черты сходства «с точки зрения сравнительного изучения народной поэзии», отрицает

---

[13] Ф. Буслаев, op. cit., т. I, «Песни древней Эдды о Зигурде и муромская легенда», стр. 276, 283, 299 и др. — Ср. Буслаев, op. cit., т. II, ст. «О народной поэзии в древне-русской литературе» (стр. 3—4); Буслаев, признавая известные взаимоотношения древней книжной христианской письменности и мифологической народной поэзии (в этом отступлении от славянофильско-мифологической ортодоксии заслуга Ф. И. Буслаева), считает здесь «благотворной средой», примирявшей двоеверие, «теплое, искреннее верованье» (во вкусе славянофильства).

чужеземные, даже славянские влияния в русском фольклоре (как мог «самобытный» народ заимствовать свои древние предания у чужих?). Тут и пригодилась арийская прародина. Например: «Трудно предположить, чтоб такое разительное сходство муромской легенды с сербскою сказкою (даже сербскою!— *В. З.*) было следствием литературного влияния, занесенного к нам сербами, из которых иные действительно составляли жития русских подвижников... Еще труднее предположить, чтоб наша местная легенда, занесенная в Сербию в рукописях, могла оказать такое сильное влияние на воображение целого народа, что вошла в народную сказку. Правдоподобнее всего предположение, что это замечательное сходство муромской легенды с сербскою сказкою есть результат развития народного эпоса в эпоху доисторическую». А. Н. Веселовский дал на эти вопросы абсолютно противоположные ответы. «В муромском сказании,— продолжает Ф. Буслаев,— так сильно преобладает мифическая основа, что мы не будем долго медлить на исторической ее обстановке»... Так рассуждал Буслаев в «первой редакции», типично славянофильской (хотя и с некоторыми отступлениями; с течением времени отступления эти возрастали).

Примером «несгибаемого» мифолога-славянофила может служить менее видный представитель школы — А. Н. Афанасьев (см. op. cit.), всегда начисто игнорировавший книжные и чужеземные влияния и историческую основу древнего народного мифологического эпоса, единственного истинного представителя национальной самобытности и арийских прародителей.

Между тем время шло, пореформенная эпоха капитализировала сельское хозяйство даже в имениях славянофилов, росли новые научные течения, и Ф. И. Буслаев, оставаясь по существу «мифологом», отказался от крайностей этой школы. В 1871 г. он писал о взглядах О. Ф. Миллера и А. Н. Афанасьева (издеваясь над бессодержательной форму-

лой «мифологического предложения» и крайним натуризмом)[14]: «По теории, об'ясняющей мифы природой и ее явлениями, всё разнообразие эпических сюжетов подводится под немногие рубрики мифологии природы. По этой теории все об'ясняется легко, просто и наглядно, какое бы событие ни рассказывалось, будь-то похищение невесты, единоборство богатырей... Все это нечто иное, как тепло или холод, свет или тьма, лето или зима... Где в былине поется о горе, по этой теории разумей не гору, а тучу или облако; если богатырь поражает Горыню, это не богатырь и не Горыня, а молния и туча; если Змий Горынич живет на реке, это не настоящая земная река, а небесная, т. е. дождь, который льется из тучи и т. п.». Ф. И. Буслаев признает теперь желательность большого прикрепления эпоса к исторической почве, наличие «перехожих повестей» (1874) и т. д. Мифологическая школа распадается, хотя проф. Потебня утверждал, что «слишком рано похоронили у нас мифологию».

II

«Мифология» была похоронена не только потому, что была научно изжита (она могла перерасти в «антропологию») и пришла к «крайностям» («крайности» бенфеизма, напр., у В. В. Стасова, были нисколько не меньше), но и потому, что свойственная школе идея славянофильской национальной самобытности встретила дружный отпор быстро росшей пореформенной «чужеземной» русской промышленной буржуазии. Спор о «народности» и «заимствованиях» был классовой дискуссией о праве российского капитализма на существование. В

[14] Ф. Буслаев — «Бытовые слои русского эпоса» (рецензия на книгу проф. О. Ф. Миллера—«Илья Муромец и богатырство киевское», 1869),—сб. ст. «Народная поэзия», том XLII. Сб. Отд. русск. яз. Ак. наук, 1887, стр. 246.—Краткие биографические и библиографические данные о Ф. И. Буслаеве см. в ст. С. Шувалова в «Литер. энциклоп.», I, М. 1929.

противовес славянофильству, буржуазии было выгодно порою утверждение о заимствованных элементах русской культуры (таким «заимствованным» представлялся ведь самый капитализм). Это — один из корней и западничества и «ориентализма». На помощь буржуазии пришла школа сравнительного заимствования.

Школа эта была основана в 50-х годах работами востоковеда Т. Бенфея (перевод и комментарии индийского сборника «Панчатантра», «Пятикнижия», 1859), когда интерес к Востоку в обраставшей колониями Зап. Европе очень возрос[15]. Т. Бенфей, изучая сюжеты сборника «Панчатантра» (VI век нашей эры), нашел, что они перекочевали из Индии в VI в. в Персию, в VIII в.—к арабам, в XIII—XIV вв. (мусульмане в Испании, Крестовые походы, торговля с Левантом) — в Испанию и другие европейские страны, где «обнароднели». Русские исследователи дополнили эту картину «миграций» сюжетов: те же сюжеты в XI в. попали в Византию, в XII—XIII вв. в славянские страны (переводы), а затем из книг — в «народ», образуя основу сказок и легенд. Сирийцы и арабы — не индоевропейцы; нельзя было об'яснить сходства сказаний первобытным родством. Оказалось, что «самобытная» поэзия каждого народа состоит из заимствованных (хотя, как указал М. Мюллер, обросших национально-бытовыми чертами) на исторической памяти у других народов сюжетов. Если мифологическая школа соответствовала национально-капиталистическому самоутверждению, то бенфеизм — росту международного (европейского и колониального) капиталистического товарообмена. Следующей стадией того же процесса развития

---

[15] Эпоха политической реакции после 1848 г. сопровождалась экономическим под'емом и борьбой за колониальные и восточные рынки (1854—1856 — Крымская война, 1857 — восстание в Индии, 1860 — экспедиция в Китай, и т. д.); см. М. Н. Покровский — «Русская история с древнейших времен», т. IV и синхронистические таблицы; Сеньобос —«Политическая история» и т. д. О бенфеизме см. М. Н. Сперанский, ор. cit., стр. 80—88 и сл.

было признание антропологической школой (Эд. Тэйлор, Г. Спенсер, Э. Лэнг и др.) в 60-х годах всемирного сходства сюжетов на основе известного единства человеческой психологии на определенной стадии развития. В русской фольклористике, «нейтральная» к «больному» вопросу о самобытности или заимствовании фольклора, антропологическая школа прочно не привилась, оказав лишь воздействие на некоторых (в частности — харьковских) исследователей (А. И. Кирпичников, Н. Ф. Сумцев, отчасти М. Е. Халанский и др.)[16].

Наиболее ярким и крайним манифестом бенфеизма в России явилась работа В. В. Стасова — «Происхождение русских былин» (1868). Свою «главную задачу» Стасов характерно формулирует так: «Главная задача настоящего исследования заключается в том, чтобы доказать совершенную несостоятельность мнения, будто русские былины — коренное произведение нашего народного творчества, и будто они представляют несом-

---

[16] Расширение колониальных владений, особенно Англии, вызвавшее изучение быта «дикарей», привело к выводу, что сходные мифы и сюжеты создавались не знавшими друг друга народами. «Первобытный философ» (см. Эд. Тэйлор — «Первобытная культура», СПБ. 1899, т. II, стр. 11), наблюдая за сном, смертью и т. д., приходил к анимистическим и мифологическим воззрениям, свойственным и поныне малограмотному европейцу и даже «высшим» религиям (ср. Д. Фрэзер — «Золотая ветвь»). Антропологическая школа, с ее высокомерным отношением к «суеверию», философией агностицизма и позитивизма и т. д., была характерной для промышленно-капиталистических метрополий. Относительная слабость русской буржуазии (колониальная политика которой делалась к тому же дворянским правительством), а главное — отмеченная уже известная «нейтральность» антропологической школы к вопросам «самобытности», привели к тому, что школа эта, оказав влияние на русскую этнографию и отчасти — на некоторых представителей буржуазной исторической школы фольклористики, сама в фольклористике не укрепилась. Об антропологической школе ср. С. К. Шамбинаго, op. cit., стр. 81—97 и др.

ненные, чистейшие, самостоятельные элементы русские как в общем, так и в подробностях». В этой антиславянофильской «установке» — социальный смысл работы В. Стасова. Для доказательства он обращается к «монгольскому» Востоку. Сравнивая русские сказки и былины с богатырскими песнями минусинских татар (изданы акад. Шифнером в 1859 г.) и со сказками тюрков южной Сибири (изданы акад. Радловым в 1866 г.), Стасов пришел к выводу о необычайном их сходстве. Признавая восточные сказания весьма древними, В. Стасов заостряет всю свою критику против мифологической школы, отрицает пра-арийское происхождение русского эпоса и выдвигает положение, что русские былины — сплошное и довольно позднее (XIII в. — «татарское нашествие») заимствование с Востока. «Одним словом, как в отношении состава, так и подробностей наши былины — довольно тощий и сильно кастрированный экстракт восточных поэм и песен, и притом точно такой же, как и наши сказки» [17].

---

[17] В. В. Стасов, Собрание сочинений, т. III, СПБ. 1894, «Происхождение русских былин» (первоначально — в буржуазном «Вестнике Европы» за 1868 г.), столб. 1240, 1259, 1183 и др. — С. К. Шамбинаго (op. cit., стр. 58, 61 и др.), правильно отмечает: «сразу видно, что прежнему миросозерцанию («романтическому национализму» славянофилов.— *В. З.*) объявлена была война», считает, будто «тенденция» отрицания исторических корней эпоса В. Стасовым «направлена была против исторической школы». Последнее, однако, было мудрено, ибо и «школы» такой в 60-х гг. не существовало. Полуславянофильская работа Л. Н. Майкова («О былинах Владимирова цикла», СПБ. 1863; см. стр. 25—31), правда, приурочивала ряд былин к Киевской Руси, но то же делали и славянофилы (К. Аксаков — «Богатыри времен Владимира по русским песням», «Беседа», 1850, IV), против которых и спорил В. Стасов, выливая на них «ушат ледяной воды». По справедливому мнению М. Н. Сперанского (op. cit.) историческая школа основана исследователями 80—90 гг., предшествующие исследователи (а к ним относится даже К. Ф. Калайдович) выясняли не литературную историю, но историческую ценность былин. Л. Н. Майков — не глава, а пред-

В. Стасов иронизирует над «историческими» упражнениями славянофилов, об'явивших, будто былины «несравненно выше всевозможных исторических руководств», будто Добрыня — «дядя Владимира по летописям» и т. п. Недаром против В. Стасова выступили словянофилы (а также В. Миллер, «Миллер» № 2). Гильфердингу, Бессонову, О. Миллеру В. Стасов отвечал статьей с язвительным заглавием: «Блистательный триумвират»; Буслаеву, Шифнеру и О. Миллеру — статьей «Критика моих критиков», «публицистическим», боевым, ироническим антиславянофильским «памфлетом».

«Когда я начал заниматься русскими былинами, я нашел вопрос о них в следующем положении. Все наши исследователи, от мала до велика, были самым непоколебимым образом убеждены, что «былины» — это настоящие «были» (ведь самое имя это показывает!), — иронизирует В. Стасов [18], — ...хлопотали о том, чтоб доказать, как и почему вот тò-то и вот тò-то выражает, в чудных формах народной поэзии, такое-то лицо, такое-то событие. Тянули на сцену летописи, сравнивали с ними былины, находили поминутные сходства, радовались, аплодировали, и, наконец, об'являли, что былины до того верно и справедливо воспроизводят историю, что для так называемого простого народа они «несрав-

шественник исторической школы. Нет, впрочем, ничего удивительного в том, что реальная жизнь была многограннее условной хронологической схемы (40—50, 60—70, 80—90-е гг.), и что в 60-х именно годах, когда в России «все переворотилось и только что укладывалось» (Л. Н. Толстой—«Анна Каренина»), почти сразу выступили школы: и мифологическая (Буслаев, 1861), быстро падавшая, и зачатки исторической (Майков, 1863) и победоносная бенфеистская (Стасов, 1868), — последняя типична для эпохи.

[18] В. В. Стасов, Собр. соч., III, «Критика моих критиков», столб. 1320—1321. Из этой цитаты ясно, что идет критика не «исторической школы», а именно славянофилов. Но в наше время можно с полным правом повернуть многие из гневных вопросов В. В. Стасова и против «исторической школы» и ее «крайностей».

ненно выше всевозможных исторических руководств или учебников, и служат ему единственным и самым популярным средством к поддержанию и укреплению национальных сил... Вопреки своим грубым анахронизмам, былина, ...в нравственной характеристике лиц и в понимании великих событий старины, и до сих пор еще не встречает себе соперничества ни в одном историческом сочинении...» Эти и подобные им идеи были подносимы нашему обществу ото всех наших исследователей: оно приглашалось любоваться в былинах, как в зеркале, на свою древнюю историю, на свою древнюю жизнь, на своих древних героев; в историческое существование многих из числа этих последних нам предписано было не на шутку веровать... Видя все это, я обратился и к нашим исследователям, и к нашему обществу, с такою речью: «Да помилуйте, господа, что это у нас говорится? Ведь это просто ни на что не похоже! Какая тут история, какие тут действительные личности, в самом деле когда-то существовавшие, коль скоро эти самые рассказы и эти самые личности мы встречаем, начиная с очень древних времен, у множества восточных народов!.. Полноте, господа, прекратите эти шутки, бросимте старинные замашки, и чем восхищаться небывалыми чертами русской истории, небывалыми ее деятелями, чем делать глубокомысленные выводы там, где для них нет вовсе места, чем плести никуда негодную патриотическую канитель — давайте лучше изучать наши былины со стороны их фантастичности и ненародности»...

Как видим, В. В. Стасов блестяще выполнил «задание» буржуазной «публицистики»: пощечина славянофильству, «негодной патриотической канители», была дана весьма звонкая!.. Русский буржуа был патриотом не меньше патриота «самобытности» — славянофила, но он, во-

преки последнему, был патриотом таможенной границы и весьма ценимого капиталом государства, ведшего протекционистскую политику, завоевавшего внешние рынки, сломавшего как-никак крепостное право. Вместе с тем, считая Запад своим конкурентом, промышленный капиталист признавал его своим учителем и образцом, у которого он, в период своего утверждения в России, желал многое «заимствовать» (отсюда — успех «естественной» для буржуазии «западнической» версии бенфеизма — А. Н. Веселовского, теории которого, в качестве «дополнений», с большей или меньшей охотой признавались представителями исторической школы, а ныне (Ю. М. Соколов, «Литература и марксизм», 1928, кн. II, стр. 36) провозглашено даже, будто фольклористика «через опыты построения эволюционных схем Брюнетьера и А. Веселовского вплотную (??) подошла к проблема социологии»...) Теория «заимствования» била «самобытность» славянофилов, чем увлекла В. В. Стасова, а «парадоксальный» «ориентализм» его об'ясняется как влиянием «восточной» теории Т. Бенфея[19], так и своеобразным преломлением актуальных для тогдашней русской буржуазии вопросов колониальной политики, особенно в Средней Азии (ведь именно в связи с этой политикой появились в 50—60 гг. публикации Радлова и Шифнера).

[19] Только вульгарный материалист может стать втупик перед этими вопросами и требовать «абсолютного» соответствия «базиса» и «надстройки». Марксист помнит заветы Маркса и Энгельса (письмо Штаркенбургу, 1895, и др.) о некоторой «самостоятельности» хода идеологии («в конечном счете»...), учитывает и об'ясняет влияния и т. д. Заметим кстати: история фольклористики, исполненная «парадоксов», т. е. диалектических противоречий, представляет, как видим, любопытную методологическую задачу, требует «универсальной гибкости понятий» (Ленин), диалектического «единства противоположностей» (буржуазная идеология на службе у феодалов; колонизатор, об'являющий поэзию своего народа заимствованной у колонизуемых; «восточник» бенфеист, оказывающийся «западником» и т. д.).

После реформы 1861 г. русский капитализм получил возможность победоносного развития как в промышленности, так и в сельском хозяйстве. Дифференциация и разорение крестьянства создавали ему — хоть не всегда достаточный — внутренний рынок товаров и рабочей силы. Царское правительство «заботилось» и о расширении внешнего, прежде всего восточного рынка. Это «продвижение на Восток» («Drang nach Osten») приводило к конфликтам с Зап. Европой, Англией в особенности, кончалось даже катастрофами (Крымская война), но неуклонно продолжалось. Завоевание Кавказа (высшей точкой которого была борьба с Шамилем, 1832—59) закончилось в 1864 г., и начался захват Средней Азии (1853—Ак-Мечеть — Перовск, 1865—Ташкент). Весьма характерно этот период заключается русско-турецкой войной 1877—78 гг.

Факт «продвижения на Восток» нашел отражение во всей буржуазной науке средины XIX в. Так, крупнейший историк С. М. Соловьев создал две, не противоречащие, но параллельные концепции: теория родового быта (развиваемая с первых томов «Русской истории», с 1851 г.) должна была доказать аналогичность русского и западного исторического процесса («эта концепция чрезвычайно четко отразила в себе... момент возникновения и окончательного оформления у нас промышленного капитала» «как раз» в середине XIX в.); в последующих томах и в статьях 1856 и 1877 гг. (годы русско-турецких войн) развивалась теория борьбы «леса» со «степью» и «наступательного движения» «Московского государства» «на Азию» (М. Н. Покровский). Буржуазный «западник» С. М. Соловьева весьма внимателен к «восточному вопросу» [20].

---

[20] М. Н. Покровский, Предисловие к сб. «Русская истор. литература», I, стр. 10—13 (ср. в этом же сб. статьи З. Лозинского о С. М. Соловьеве и П. Соловьева о Б. Н. Чичерине). Он же — «Борьба классов и русская историческая литература», П. 1923, стр. 35, 62—70 и др. Он же — «Внешняя политика», сб. ст. М. 1918. Он же — «Дипломатия и войны царской России», М. 1924.

Своеобразное положение русской буржуазии привело В. Стасова к теории «заимствования» у колонизуемых азиатских областей. Получился весьма причудливый (и неустойчивый, и весьма «крайний» и слабый, особенно в работах Г. Н. Потанина) «парадокс»: буржуа-колонизатор об'явил поэзию «своего» народа заимствованной у колонизуемых им (вернее: дворянским правительством) народов.

Такая версия бенфеизма была непрочна и недоброжелательно встречена даже буржуазией, хотя ее научно-критическое значение (критика «мифологизма», «историзма»), по-своему, не малое. «Западническая» версия А. Н. Веселовского, лучше аргументированная и более для буржуазии «естественная», имела успех.

Теория А. Н. Веселовского (наиболее полно впервые развитая в 1872 г. в работе «Сказания о Соломоне и Китоврасе») отличается двумя чертами: доказывая, что сюжеты русских легенд, сказок, духовных стихов и т. д. заимствованы ближайшим образом из южной и западной Европы, он отмечает в то же время их книжное («искусственное» для славянофилов) происхождение. Потому и выбирает А. Н. Веселовский об'ектом исследования легенды, духовные стихи и т. д., что они показательны в этом отношении, хотя он и в былинах («Южно-русские былины», 1881) подчеркивает их византийские и южно-славянские истоки. Как верный бенфеист, А. Веселовский прослеживает индийские корни западных сюжетов, почему М. Н. Сперанский (op. cit.) считает его бенфеистом «восточного направления». Если это верно для исходного и посредствующего пунктов теории (Ин-

---

Он же — «Русская история», т. IV и синхронистич. табл. В. И. Ленин — «Развитие капитализма в России» (соч., т. III). Ср. Б. Б. Кафенгауз — «Купеческие мемуары», сб. «Московский край в его прошлом», вып. I. М. 1928; В. Зельцер — «Прохоровы и «Прохоровка» в 30—40 гг. XIX в.», «Ученые записки» Ин-та истории РАНИОН, т. V, М. 1928.

дия — Запад), то по отношению к России актуальным было буржуазное «западническое» утверждение: заимствование сюжетов из южной Европы (Византия, славяне) в древней Руси и из Западной — в XVI—XVII—VIII вв., и притом — книжным путем. Выступать западником в начале 70-х гг., когда подвизались еще классики славянофильства (да и впоследствии — их эпигоны — К. Леонтьев и др.), для буржуа было не поздно. Получился новый «парадокс»: «восточник» А. Веселовский оказался «западником».

Для подтверждения достаточно вчитаться в предисловие (итог исследования) к «Соломону и Китоврасу».

«Возвращение к историческому взгляду (бенфеизм — тоже историзм, он прослеживает исторические факты.— *В. З.*) при оценке явлений народно-литературной старины — может быть, признак времени, возвращение к реализму,— писал А. Н. Веселовский[21].— Мы так долго витали в романтическом тумане (против славянофилов.—*В. З.*) пра-арийских мифов и верований, что с удовольствием спускаемся к земле... Что в сюжетах старой европейской литературы, в легендах и новеллах, которые любили сказывать наши предки, много не своего, заимствованного со стороны уже в историческую пору — про это говорили давно...»

«Более полное знакомство с Востоком» выдвинуло теорию восточного, буддистского влияния; но, чтобы определить движение между Востоком и Западом, надо иметь «среднюю определенную», которую «монгольская гипотеза, по самому своему существу, представить не может». Посредствующие звенья могут дать зато неканонические европейские повести о Соломоне: их основа — буддий-

---

[21] А. Н. Веселовский — «Славянские сказания о Соломоне и Китоврасе и западные легенды о Морольфе и Мерлине. Из истории литературного общения Запада и Востока». Собр. соч., т. VIII, вып. I. П. 1921, стр. 2–6.

ская и иранская, но библейское имя дает посредствующее звено, а следующим звеном являются секты и апокрифы Средневековья (уже с конца V в.). «К южным славянам он (апокриф о Соломоне.— *В. З.*) перенесен был, без сомнения, из Византии». Свидетельства X в. говорят, что уже тогда западная «рецензия» отличалась от «восточной», «византийско-славянской» (1872! — *В. З.*), именами и т. д.

«С X, или вернее с XI века мы наблюдаем новое явление: апокрифическая повесть переходит в народ и народнеет; она дает содержание повестям, романам и фабльо, и доходит до анекдота и прибаутки. Так было на Западе; но и в восточной группе происходит подобное брожение, хотя мы и не знаем, когда оно началось: отреченная статья разбилась на книжную повесть, русскую былину, на сербские и русские сказки (вот как широко! — *В. З.*). Это уже последний период развития, в котором мы довольно ясно продолжаем отличать две группы: западно-латинскую и византийско-славянскую. Обе они развиваются своеобразно, иногда далеко расходясь в своих результатах, при чем преимущество вымысла и поэзии бесспорно принадлежит Западу; иной раз они смешиваются: западные повести о Соломоне в своих народных переработках проникли, может быть (?), в XVI и XVII вв. и в Россию, так что позднейшие русские сказания могли отразить на себе следы двух разновременных влияний: над старой византийской легендой в них надслоились западные рассказы, юмор которых заслонил серьезное содержание их далекого отреченного подлинника».

А. Н. Веселовского мало сравнительно интересовала судьба заимствованных сюжетов на русской исторической почве, тогда как историческая школа, не отрицая заимствований, интересовалась именно их русскою судьбою. Аналогии с другими странами еще не доказывают заимствования и путей его

(песня, легенда — «не письмо со штемпелями»). Выяснение вопроса о заимствовании сюжетов не об'ясняет нисколько историко-социальных причин их заимствования, бытования и переделок[22]. Работа марксиста-литературоведа только начинается там, где А. Веселовский ставил точку.

[22] К этому выводу (ср. Халанского, см. далее), хотя не из социологических соображений, а по националистическим стимулам, приближались представители исторической школы. Так, И. Н. Жданов, сочетавший две школы и выступавший еще в 1883 г. («К литературной истории русской былевой поэзии») последователем А. Н. Веселовского, в 1895 г. (в диссертации «Русский былевой эпос» и при ее защите) говорил, «беря быка за рога»: «Слышались и слышатся упреки, что, останавливаясь на заимствованиях и примесях, исследователи как будто забывают национальное значение эпоса, забывают связь былины с русским историческим преданием». На этот упрек Жданов отвечал: «Толки о самобытности и подражательности в эпосе, об отношении родового и благоприобретенного напоминают мне споры некоторых географов о том, Ока ли впадает в Волгу, или Волга в Оку». Волга, несмотря на обилие притоков, остается единой; а эпос, невзирая на заимствования бродячих сюжетов, остается национальным: так, бродячие сюжеты легли в основу ярко-бытовой новгородской былины о Василии Буслаеве (Н. И. Жданов, Сочинения, т. I, СПБ. 1904, «Речь перед диспутом», стр. 810—811; ср. «Положения диссертации», ib., п. 4, стр. 817). Вопрос о «национальности» был актуален, помимо изложенного в тексте, уже по многонациональному составу России — «великорусское» или «малорусское» происхождение «былин», скажем, было не безразлично для соответствующих националистических идеологов.—Любопытно, однако, отметить, что национализм буржуазной исторической школы не похож на национальную самобытность славянофилов. Так, Н. И. Жданов (op. cit., 815) утверждает: «Старина забывается. Она уже не удовлетворяет... Новое должно притти вместе с образованием, вместе с книгой... Мы в долгу перед деревней. Она сохранила нам старые песни и сказки... Отплатим этот долг нашей новой художественной литературой...» Аналогично этому, Вс. Ф. Миллер, вопреки славянофильству, считает, что интерес к «родной поэтической старине» «простонародья» вызван в «обществе» «европейским просвещением» (Вс. Миллер — «Очерки русск. нар. слов.» I, М. 1897, ст. 21).

III

Школа сравнительного заимствования соответствовала поворотному моменту утверждения российского капитализма 60—70 гг. Когда же, после «грюндерства» 70-х гг., победы крупной промышленности и т. д., русский промышленный капитализм стал «национальным», прочно утвердился, его идеология великодержавного («с московской колокольни») государственного национализма открыто выступила на первый план. «Министр финансов Александра II Грейг сказал в одной своей речи, что он смотрит на Россию с высоты Кремля. Один остряк прибавил: «Потому он и видит только Замоскворечье». Вот такую позицию занимала и наша националистическая историческая литература» [23]. Здесь корни националистической буржуазной исторической школы фольклористики.

Характер и социальные корни этого капиталистического национализма были иного порядка, чем национализма славянофильского (ср. прим. 22). «Историк», прежде всего, отбрасывал «самобытную» и «пра-арийскую» «романтику» славянофилов и становился на буржуазно-трезвую «реальную» (порою мнимо-реальную) почву «исторических фактов», почерпаемых из популярных буржуазных схем В. О. Ключевского (ср. Вс. Миллера), и т. п. Славянофилам, в их исторических упражнениях, далеко было

Внешнее сходство или сочувствие славянофильскому национализму не доказывает, конечно, социального сродства. Так, М. О. Гершензон (ст. «Творческое самосознание», в геростратовски-знаменитом сб. «Вехи», М. 1909) сочувствовал славянофилам не как славянофил, а как кадетский буржуазный интеллигент периода реакции, шедший на «службу» (подобно «западнику» П. Б. Струве с его «Patriotica») к империалистской финансовой буржуазии (ср. Л. Б. Каменев — «Между двумя революциями», сб. М. 1922).

[23] М. Покровский. Предисловие к сб. «Русск. ист. лит.», I, стр. 11—12. П. И. Лященко — «История русского народного хозяйства». М. 1927.

до скрупулезных экскурсов исторической школы. Почувствовав себя «национальной силой», буржуа (не детализируем точнее, хотя известные идеологические прослойки в среде буржуазной академической интеллигенции были) сделал крутой идеологический поворот и выступил теперь против теории беспрерывных заимствований, за национально-исторические основы «своей» «народной» (пускай даже «простонародной») поэзии. «Честь такого поворота в значительной степени принадлежит (с 1884—85 гг.) харьковскому профессору с польской фамилией — М. Е. Халанскому (и — в те же годы — Н. П. Дашкевичу и др.).

«Сравнительный метод большею частью приводит к тому же в результате, с чего начинает: «сравни». Рассуждения о заимствовании, обыкновенно сопровождающие сравнительные работы по народной поэзии, оставляют за собой широкое поле недоумений и вопросов. Почему один народ занял у другого известное сказание, почему усвоил его? В частности, почему русские так много заимствовали?—спрашивал М. Е. Халанский [24].— ...Недостаточно, указав сходное сказание у другого народа, заявить, что от него и данное заимствовано. Нужно это доказать и показать пути перехода заимствованного сказания в народ; нужно об'яснить еще, почему оно было усвоено народом». М. Е. Халанский считает, однако, необходимым соединить метод заимствования с историческим и призывает к осторожности в применении последнего: «Об'яснить все исключительно с исторической точки зрения тоже нельзя. Историческая народная песня есть прежде всего поэтическое произведение, а не проза, и, стало быть, не история». Только после сравнения, убедившись, «что известный мотив принадлежит соб-

[24] М. Халанский — «Великорусские былины киевского цикла». (Отдельный оттиск из «Русск. филолог. вестн.» за 1884 г.) Варшава, 1885, стр. 11—12 и др. (см. особ. гл. гл. I и XVIII).

ственному русскому народному творчеству», «с полным правом можно применить исторический метод об'яснения былины» (для выяснения места, лиц и т. д.).

Пользуясь таким методом, автор ставит своей задачей «развенчание» киевской славянофильской «общепринятой» циклизации в пользу областной циклизации и «собирательницы» — Московской Руси. «Нужно развенчать здание киевского эпоса, лишить его внешнего единства». «При господстве удельно-вечевого начала» «не могло и быть единого, общерусского (курсив автора.— *В. З.*) эпоса» (стр. 10). «Наблюдения над составом великорусского эпоса приводят к мнению, что так наз. Владимиров или Киевский круг былин неоднороден ни по месту, ни по времени...; он — не развившийся один местный эпос, а соединение трех, а может быть и четырех областных эпосов, именно: Суздальского, Старо-Киевского, Чернигово-северского и Московского». Хронологически богатыри делятся на три «ряда»: дотатарский, татарский и московский, при чем к последнему (и даже к XVI в.) прикрепляются богатыри, считавшиеся весьма древними (Соловей Будимирович, Дюк Степанович, Чурило, даже Микула и др.). Все эти эпосы об'единились потому, что «Москва — собирательница русской земли,— явилась и собирательницей русского эпоса» (стр. 212 — 213). «Великорусские былины киевского цикла» имеют именно великорусское происхождение (Халанский выясняет и социальные слои, через которые странствовал эпос), хотя Халанский, со свойственной ему научной осторожностью, не отрицает наличия и «доказацкого» «малорусского» эпоса. Все эти положения уже содержат программу, метод и тенденцию работ исторической школы. Независимо от их правильности или неправильности очевидно, что навеяны они харьковскому жителю ветром с «кремлевской колокольни».

Одним из крупнейших представителей исторической школы считается В. Ф. Миллер (он пришел к ней, отбросив почти параллели с кавказским фольклором). Его метод и отно-

шение к предшествующим школам формулированы им в 1897 г. так [25]:

«Ни предполагавшиеся мифологические основы эпоса, ни теория доисторического индоевропейского и общеславянского наследия («историк» против славянофилов! — *В. З.*), ни гипотеза восточного происхождения сюжетов наших былин не раз'яснили удовлетворительно зарождения и древнейшего периода развития былевого эпоса. Бо́льшие успехи для правильной оценки былин достигнуты указаниями исторических пластов... и сказочных странствующих сюжетов (теория А. Н. Веселовского.— *В. З.*) или литературных отголосков, вошедших в состав былевых песен в силу процессов циклизации и историзации... Но нельзя возлагать чрезмерных надежд на эти «параллели»; нельзя думать, что детальный разбор разных странствующих сказочных сюжетов, устанавливая их генетическую классификацию, может уяснить во всех случаях и пути их перехода от народа к другому. Конечно, я и теперь считаю сравнительный метод в высшей степени плодотворным для уяснения той общей сказочной пищи, которою питалось в течение многих столетий воображение и западного европейца, и русского, и наших инородцев, и жителей азиатского Востока... Но, к сожалению, какая-нибудь устная странствующая сказка не похожа на пересылаемое из страны в страну письмо, сохраняющее в своих штемпелях следы всех пройденных государств. Уловить пути распространения устной сказки за многие века ее блуждания — все равно, что ловить ветер в поле»...

---

[25] Всеволод Миллер — «Очерки русской народной словесности». I. Былины. М. 1897, предисловие, стр. III—V. О Вс. Миллере как фольклористе см. Б. М. Соколов — «Акад. В. Ф. Миллер как исследователь русского былевого эпоса», П. 1914 (оттиск из «Живой старины» за 1913 г.).

«Сомневаясь в успешности таких гаданий..., я в «Очерках» редко пользуюсь сравнительным методом для заключений о пути проникновения в наш былевой эпос того или иного былинного сюжета. Я больше занимаюсь историей и отражением истории (курсив автора.— *В. З.*) в былинах, начиная первую не от времен доисторических, не снизу, а сверху. Эти верхние слои былины, не представляя той загадочности, которою так привлекательна исследователю глубокая древность, интересны уже потому, что действительно могут быть уяснены и дать не гадательное, а более или менее точное представление о ближайшем к нам периоде жизни былины. Так, иногда мы найдем в былине следы воздействия на нее лубочной сказки или письменной старинной книжной повести, иногда яркие следы скоморошьей переделки, иногда присутствие того или другого собственного имени, дающего возможность для хронологических заключений. **Для уяснения истории былины** я старался из сопоставления вариантов вывести наиболее архаический ее извод и, исследуя историко-бытовые данные этого извода, определить, по возможности, период его сложения и район его происхождения (центральный пункт метода Вс. Миллера.— *В. З.*). Иногда на основании письменных исторических свидетельств или, так сказать, внутреннего вероятия (?), не только можно, но и должно предполагать, что за этим древнейшим, реставрируемым из вариантов типом лежит еще более древний, но здесь мы опять уже входим в область гаданий, вообще наполняющих древний период нашего эпоса».

В приведенной цитате суть методологии Вс. Миллера, критика которой выходит, однако, за пределы нашей статьи. Отметим лишь следующее. Историческая школа подходит к устной поэзии с историко-культурной, и притом «наивно-реалистической», а не с литературоведческой точки зрения: она изучает не само

художественное произведение, как таковое, но лишь пытается приурочить его к определенным фактам и датам. Но так как песня или сказка не является не только «письмом со штемпелями», но и архивным документом с водяными знаками и датами, то приурочение ее и построение «прототипов» почти всегда еще более гадательны, произвольны и «крайни», чем построения бенфеистов. Каждый исследователь приурочивает по-своему, пишутся выдуманные «сводные биографии» богатырей. С. К. Шамбинаго («Песни-памфлеты XVI в.», 1913; «Песни времен Ивана Грозного», 1914) прямо считает Ваську Буслаева новгородским шаржем грозного царя XVI в. (начатая М. Е. Халанским традиция «кремлевской колокольни» торжествует),— гипотеза весьма гадательная и натянутая. В конце концов, главным делом «историк» считает установление даты, личности, района, события, так что, поймав, напр., в былине упоминание о черном знамени татар, исследователь с серьезным видом предпримет глубоко-ученый экскурс о том, когда и у каких татар было черное знамя[26], хотя знамя это могло быть выдумкой сказителя и вообще к литературоведению не относится... К сожалению, единственную развернутую критику этой школы дали пока немарксисты (Скафтымов — «Поэтика и генезис былин», 1924).

Иногда делаются эклектические попытки сочетать историческую школу с марксистским литературоведением, построить «историко-социологический метод» (Б. М. Соколов). Конечно, историческая школа помогла выяснить социальные слои, через которые проходил фольклор (былина и историческая песня — у феодалов, казаков, крестьян и т. д., хотя здесь в груду сваливаются и «скоморохи» и т. п.), «исторические судьбы» фольклора; есть у нее и другие заслуги. Мы можем пользоваться, в качестве вспомогательных, приемами и материалами исторической, да и предшествующих (оскол-

[26] Акад. Вс. Ф. Миллер — «Очерки русской народной словесности», т. III, Гиз, 1924. стр. 245.

ки их всех содержат работы «историков») школ. Но эти заслуги и приемы лежат, собственно, вне литературоведческой классовой науки, и попытка их приспособить к марксизму, в лучшем случае, основана на смешении историко-культурной и литературоведческой, наивно-реалистической и диалектическо-материалистической точек зрения. Марксист-литературовед изучает поэтическое произведение как целостную художественную ткань, явившуюся продуктом психологии определенного класса, а такой тканью обескровленные и гадательные «прототипы» не являются. Когда сказитель издевается над князем Владимиром, испугавшимся «полусвиста» Соловьиного, это характеризует не исторический факт, а психологию сказителя-крестьянина... Ничего принципиально-общего историческая школа и марксистское литературоведение не имеют.

Для марксистской фольклористики, поныне господствующая, хотя и вырождающаяся, историческая школа является главным врагом, и потому — «Карфаген должен быть разрушен!». Социальные условия благоприятствуют этому. После Октябрьской революции, разрушения капитализма, победы пролетариата над буржуазией, национального раскрепощения быстро устарела буржуазная националистическая историческая школа, подобно ей предшествовавшим; как некогда в пореформенной России буржуазия победила феодальную идеологию, так победа пролетариата должна неизбежно привести к победе революционного марксизма и в фольклористике (мы видели в изложении эту историческую самокритику фольклористики).

Историческая школа так долго сидела над стариной и ста̀риной, что сама устарела и превратилась в «седатую калику» из былины об Идолище поганом (хотя отнюдь не напоминает Ильи Муромца):

Это старая калика да седатая,
Седатая калика плешатая...

Нам остается подвести коротко итоги нашего схематического рассмотрения социальных корней диалектически-«парадоксального» развития русской фольклористики. Рост буржуазных отношений в России в конце XVIII в. вызвал порою «куриозное» «собирание» фольклорных материалов по двум руслам: буржуазному и дворянскому. Следующим крупным этапом в собирании (П. В. Киреевский) и изучении фольклора явилось славянофильство 40—50-х (точнее — 30—60-х) годов XIX в., бывшее также социальной базой русской мифологической школы (Ф. И. Буслаев). Славянофильство вызвано феодально-помещичьей реакцией против бурного вторжения промышленного капитализма; «националистический романтизм» славянофилов совпал с «националистическим романтизмом» немецких романтиков и мифологов, который — в ином социальном контексте — был буржуазным («парадокс»: славянофилы подражали «немцам»; буржуазная идеология на службе у феодалов). В противовес «национальной самобытности» славянофилов буржуазия выдвигает в 60—70-х гг., в момент оформления промышленного капитализма, теорию «заимствования» (бенфеистскую: «восточную»—В. В. Стасова,— под «парадоксальным» воздействием колониальной политики колонизатор об'являет поэзию «своего» народа заимствованной у колонизируемых; «западническую» — «бенфеиста восточного направления» — «парадокс»!— А. Н. Веселовского). В 70-х гг., под влиянием революционного народнического под'ема, «хождения в народ», растет мелкобуржуазно-социалистическое и национальное всестороннее этнографическое изучение крестьянства. Укрепившись окончательно, «национализировавшись», в 80—90-х гг. буржуазия выдвигает уже националистическую «историческую школу» (М. Е. Халанский, В. Ф. Миллер) (господствует поныне, но—после Октябрьской революции—неизбежно

должна быть побеждена марксизмом). «Парадоксом парадоксов» оказывается то, что фольклористика, чуждавшаяся порожденного развитием капитализма фабрично-городского фольклора, сама является порождением капитализма,— и смена ее школ, и «главный нерв» ее споров — дискуссия о «самобытности» и «заимствованиях» — «нейтральная» к этой дискуссии антропологическая школа не привилась) — об'ясняются, «в конечном счете», историческими изменениями классовых отношений и «самобытности» и «заимствованиях» (нейтральная» к России...

Историку-марксисту приятнее всего было бы закончить свою работу обзором марксистской фольклористики, но марксизм только начинает завоевывать науку о фольклоре.

ХРОНИКА

ОБЗОР ЛИТЕРАТУРНО-ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ РАБОТЫ В РОСТОВЕ-на-ДОНУ

Научно-исследовательская и педагогическая работа по литературоведению и языкознанию ведется в Ростове на педфаке Северо-Кавказского государственного университета, в одной из секций Института экономики и культуры Сев.-Кавк. ассоциации научно-исследовательских институтов (СКАНИИ), в Горском исследовательском институте, в Научном обществе марксистов (НОМ), в Обществе археологии, истории и этнографии и т. п.

Литературно-лингвистическое отделение педфака (с числом слушателей около 170 человек) обслуживалось следующим составом научных работников: проф. Е. А. Бобров (русская литература), проф. И. П. Козловский (древняя русская литература), проф. М. В. Беляев (фольклор, славистика, методология литературы), проф. Н. Н. Сретенский (западная литература, теория литературы), доц. Н. П. Балагуров (общее языкознание, история русского языка), доц. А. В. Миртов (диалектология, методика преподавания языка), доц. А. Д. Силин (история русского искусства), пр.-доц. О. П. Егоров (средневековая западная литература), асс. Н. Д. Попов (методика преподавания литературы), асс. Г. П. Сердюченко.

Коллективное выражение научно-исследовательская работа преподавателей и студентов нашла в семинарии повышенного (исследовательского) типа, руководимом в течение двух лет проф. Бобровым. Среди многочисленных докладов семинария (свыше 50) можно указать такие: «Литературная деятельность Кущевского» (доклад Филиппова), «Об «Антигоне» Софокла», «К истории сюжета «Мертвых душ», «Поэт-восьмидесятник Н. М. Шелгунов», «Пушкин и Грибоедов» (доклад Боброва), «Социальный генезис и идеология польского романтизма» (доклад Беляева), «Спорные вопросы марксистской методологии литературы» (доклад Сретенского), «О Гезиоде» (доклад Семенова), «О пролетарском творчестве» (доклад Ефременко), «О языке Пушкина» (доклад Балагурова), «Поэма о Беовульфе»

(доклад Егорова), «Книга Зиммеля о Гете» (доклад Шпарлинского). «О западных влияниях в «Братьях Карамазовых», «Эстетика Стендаля» (доклад асп. Реизова), «Литературная деятельность Слепцова» (доклад практ. Долинского), «Роман Писемского «Взбаламученное море» (доклад Сидоренко). Большинство названных сообщений напечатано полностью или сокращенно в «Известиях СКГУ». Подробный обзор работ семинария сделан в т. XVI «Известий» (1928 г.), посвя щенном проф. Боброву.

Более элементарный характер, «с уклоном все же в исследовательскую сторону», имеют три секции (истории литературы, поэтики и языкознания) научно-технических кружков при педфаке.

В СКАНИИ по недостатку средств, отпускавшихся на работы литературно-лингвистического порядка, не производилось исследований сложного типа, связанных с длительными командировками и экспедициями. Единственной значительной работой краеведческого уклона явилась печатающаяся сейчас работа А. В. Миртова— «Донской диалектологический словарь». На очереди стоит подготовка издания материалов по донскому фольклору и разработка вопросов об областном писательском «гнезде».

Мелкие исследования сотрудников Института были об'единены в «Сборник статей по вопросам культуры» (Ростов-на-Дону, 1928) Там помещены работы: проф. П. Н. Черняева—«Из истории кавказоведения (об Усларе и Лопатинском)», проф. Сретенского— «Герцен и западная художественная литература», проф. Беляева— «К изучению внешних и внутренних форм языка», доц. Балагурова—«Прошлое и настоящее Приазовья с точки зрения лингвистики» и доц. Миртова—«Качество предударного гласного как типовый признак донских говоров». Готовится к выходу второй том трудов секции.

В Горском исследовательском институте производятся под руководством проф. Беляева и др. работы по составлению горских терминологических словарей, по разработке «скифской» теории и по собиранию материалов горского фольклора. Из работ, доложенных в заседаниях Института и сданных в печать, назову: «Обзор черкасских адыгейских наречий и языков» (проф. Яковлев), «Исторический эпос сев.-кавк. горцев» (асп. Д. Жантиева), «Принципы составления карачае-балкарской грамматики» (т. Алиев).

В научном обществе марксистов, охватывающем работников самых различных дисциплин, не выделился еще разряд литературоведения с регулярной секционной работой. Доклады были спорадическими (напр., «Вопросы марксистского литературоведения на

Московской конференции словесников» (Н. Д. Попов), «Социальные корни творчества Льва Толстого» (П. П. Соловьев), «Толстой-художник» (Н. Н. Сретенский), «Н. Г. Чернышевский» (И. А. Невский).

Общество археологии, истории и этнографии также уделяло в своей работе внимание темам искусствоведения, литературоведения и лингвистики. Там были прочтены доклады: «Рисунки Пушкина», «Творчество Дюрера» (доц. Силин), «Гомеровский эпос в свете новейших исследований» (преп. Семенов), «Гейне и русская цензура», «Образ Пугачова в художественной литературе» (проф. Сретенский), «Язык романа Шолохова «Тихий Дон» (доц. Миртов), «Некоторые черты фольклора верхового казачества» (Коновалов) и др.

Наконец, некоторые научные работники и студенты-словесники принимают постоянное участие в журнале «На под'еме» (орган краевой ассоциации пролетарских писателей). Статьи методического характера печатались в журнале «Вопросы просвещения».

Скромность достижений очевидна. Она об'яснима, частично об'ективными условиями: недостаток книжных источников, ограниченное число специалистов, отвлекаемость от научной работы работой административной, популяризаторской и т. п. Но есть недостатки, которые должны и могут быть устранены усилиями самих местных работников. К числу необходимых для под'ема работы условий надо отнести: 1) планомерную организацию исследовательских кафедр и аспирантур в СКАНИИ, 2) создание мощной секции литературы и языка в Научном обществе марксистов с привлечением сюда всего молодого педагогического актива.

Н. С.

Ростов-на-Дону.
28/V 1929.

СОДЕРЖАНИЕ





1 рубль

РАНИОН и ИКП

ЛИТЕРАТУРА И МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ и ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ШЕСТАЯ



ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ
Государственное издательство
1929

СОДЕРЖАНИЕ



СОДЕРЖАНИЕ





ИНСТИТУТ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ РАНИОН И ЛИТЕРАТУРНОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИКП

ЛИТЕРАТУРА
И
МАРКСИЗМ

ЖУРНАЛ
ТЕОРИИ И ИСТОРИИ
ЛИТЕРАТУРЫ

КНИГА ШЕСТАЯ

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ НАУЧНЫМИ УЧРЕЖДЕНИЯМИ

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

1929

«МОСПОЛИГРАФ»
14 типография
Варгунихина гора, д. 8
Главлит № А 53797
$А_5$-148×210. Гиз. № 35981
Тир. 2 750. Зак. № 358

И. В. Страхов

ПСИХОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИЕ

Предметом науки о литературе являются своеобразные психические отношения. Так можно сказать, имея ввиду психологию. В средствах литературного изображения заключается об'ективированная психическая жизнь, закрепленное в литературных фактах пережитое, продуманное или стремящееся психическое бытие [1]. Это обстоятельство вызывает вопрос о предметном разграничении областей науки о литературе и психологии и о возможностях взаимного использования способов и результатов исследования.

Наука о литературе не тождественна литературоведению. Она охватывает все явления в той или иной форме, связанные с жизнью литературного произведения. Она включает в свой предмет и само литературное произведение в тех его свойствах, которые говорят о процессе его создания и о его назначении. Изучение всех явлений, связанных с возникновением и судьбами литературного произведения, и изучение самого произведения, как источника для получения данных, представляющих интерес в том же отношении, представляет собой область психологии. Сюда относится, во-первых, ряд специальных психологических вопросов, связанных с проблемой художника: проблема личности художника, учение о психологических типах художников, проблема художественного творчества, изучаемая как с точки зрения исторической

[1] Это об'ективирование представляет собою вторичный процесс; ему предшествует процесс суб'ективирования, т. е. возникновение внутреннеданной стороны физиологических процессов, происходящих в организме человека.

эволюции психического аппарата (примитивное художественное творчество), так и со стороны индивидуальной возрастной эволюции, куда как один из вопросов включается и «творческая история». Такими же проблемами являются и изучение читателя, где также психолог выделяет особые проблемы психологии художественного восприятия, типов читателей и т. д., равно как и вопросы, вытекающие отсюда и связанные с художественным воспитанием. Здесь следует лишь оговориться относительно литературной критики, представляющей собой особый род отношения к литературе и всем явлениям, с нею связанным. Литературная критика рассматривает литературу, как нечто энергетическое, как средство социального воспитания. Представляя собой литературную политику, она заботится о читателе и сама исходит от культурного читателя.

Все эти вопросы, вышедшие из жизни художественного произведения как определенные научные проблемы, могут разрабатывается только психологом. Их изучение требует применения специальных психологических методов и мыслимо лишь на основе данных, добытых в общей и экспериментальной психологии. Так, для того, чтобы говорить о личности художника, о художественном творчестве и т. д., необходимо исходить из данных, касающихся вообще проблемы личности, проблемы сознания и т. д. Поэтому научное значение этих вопросов оправдывается их местом прикладных отделов общей психологии в области явления культуры точно так же, как психотехника хозяйства или медицинская психология существуют как прикладные области психологии в явлениях практической жизни.

Однако указание на то, что все приведенные вопросы непосредственно упираются в область явлений, изучаемых психологией, не является мотивом для их отнесения в эту область, ибо, если бы это было так, то в состав психологии пришлось бы включить решительно все, так как во всяком изучении и во всяком восприятии имеются психические процессы. Психические процессы составляют и рациональное мы-

шление и на этом основании должны бы являться предметом психологии, а не логики. Психологизм в логике основывается на утверждении, что предметом логики является особая психическая деятельность и ее продукты и что логические законы представляют собой частный случай обычного прагматического мышления. Точно так же в состав психологии вошла бы и астрономия, так как процесс астрономического наблюдения представляет собой частный вопрос для психофизических исследований, история которых имеет свои источники именно здесь.

Но эти соображения не делают логику частью психологии, так как соприкосновение в предмете исследования, определенная проблемная зависимость и как бы генетическое отношение об'ектов изучения отдельных наук не являются критерием образования науки. Разделение наук основывается на их принципах и задачах. Так, логика не может быть поглощена психологией потому, что в рассмотрении мыслительной деятельности она отходит от изучения ее строения, берет лишь ее продукты, рассматривая их как средства нахождения истины или как ее адэкватное отражение.

Именно этот мотив теоретической сущности данной науки и является решающим для отнесения в состав психологии всех вышеперечисленных вопросов, вышедших из жизни литературного произведения. Но если психологическое изучение применимо к процессу создания и психической функции литературного произведения, т. е. к проблеме художника и читателя, то повидимому это относится и к самому литературоведению, которое изучает само литературное произведение. Психологу или литературоведу с «психологическим уклоном» или с «психологическими методами» может показаться неясным само понятие художественного произведения. Если допустить, что основной литературной реальностью является само произведение, то для этого необходимо определить его в тех его признаках, которые показали бы его как специфическую реальность для какой-либо науки.

И здесь мыслимо такое научное значение произведения, когда оно может быть понято как особая реальность только в связи, например, с индивидуальными особенностями личности художника. В этом случае хотя литературовед и будет изучать само произведение, но центральным фактом литературоведческой теории все равно будет сам художник,— художник как основное бытие литературной жизни, а психология превращается в методологию литературоведения. Как на резко выявленный пример такого психологического и психогенетического изучения литературного произведения, можно указать на применение психоанализа к его изучению.

Относя содержание произведения к автору, психоаналитик все время отыскивает исходные первоэлементы бессознательной психики. В литературных приемах развертывания сюжета и изобразительных средствах он видит хитросплетение и окольные пути бессознательной жизни. Он изучает ее механизмы, заключаются ли они в тематике произведения или в средствах языка — обманщика сознания. Таким образом изучение произведения обращается в рядовую психологическую проблему; принцип, конституирующий науку, заменяется изучением определенных проблем, которые могли бы быть изучены и на фактах живой непосредственной психической жизни. И вся эта операция приобретает лишь тот смысл, что полученные материалы расширяют пределы перенесения данного психологического течения на более широкие круги жизненных фактов, откуда оно могло бы черпать материалы для подтверждения своего психологического построения. Для него это становится тем более интересным, что литературное произведение представляет собою факт развитой и об'ективированной психической жизни, а доказательства всегда удобнее получать именно из явлений, наиболее полноценно представляющих свойства изучаемой действительности.

Отсюда и изучение закономерностей в истории литературы превращается в отыскивание соответственных психо-

логических фактов на разных концах истории,—фактов, целиком находящихся в кругу психологического изучения. Теоретическое значение этого заключается в механическом перенесении принципов и задач одной науки в область другой. В таком случае меняется и самый характер результатов такого изучения литературного произведения в зависимости от того, какие психологические основания и возможности имеются в данном психологическом течении. Если здесь опять обратиться к примеру психоанализа в его литературоведческом применении, то как результат этого применения окажется выпавшей вся история литературы, так как с психоаналитической точки зрения вообще не существует истории как особой проблемы. Психоанализ признает только индивидуального человека и такие психические отношения, которые упираются в простые биологические отражения конституциональных особенностей организма.

Считая основной структурно-социологической единицей семью, психоанализ во всех психических явлениях и их культурном об'ективировании усматривает прямое или в высшей степени усложненное осуществление основных психо-физиологических отношений, проявляющихся в формуле так называемого Эдипова комплекса. Общественно-исторический человек теряется здесь за принципами деятельности бессознательного. Однако там, где кончается бессознательное и начинается сознание, психоаналитическое изучение совершенно бессильно. Еще мыслимо было превращение творчества Достоевского и Гоголя в материал для психоаналитического изучения, но такое превращение уже совершенно невозможно в отношении творчества например Рылеева, Некрасова и т. д., ибо здесь отсутствует та ограниченность, которая нужна психоанализу, а потому становится невозможным и монографическое изучение. Таковы следствия психогенетического изучения, литературного произведения, — изучения, конструирующего литературную действительность в плане индивидуально-психологической причинности.

Однако и с психологической точки зрения такой психогенетический план изучения произведения не является психологически правомерным, так как здесь мы упираемся в трудности разрешения проблемы личности в психологии. Различные виды творчества в разной форме отражают на себе влияние автора. И кажется бесспорным, что роль личности автора в искусстве гораздо значительнее, чем, например, в науке, что суб'ективная, биографическая функция творчества в искусстве обнаруживает себя более, чем в каком-либо другом творчестве. Если взять различные историко-литературные факты, то увидим, что эта суб'ективная функция творчества, отношение между писателем и произведением, всегда обнаруживая ограниченность (т. е. соответствие между особенностями произведения и психологическим типом автора), принимает различную форму.

Так, художник может бороться со своими героями, как с реальной силой (Гоголь); может бороться со средствами языка, которые как орудия выражения встают в разлад с тем, что автор хотел бы в них вложить (Тютчев, Достоевский). В других случаях творчество мало касается аффективной психики и, направляясь на внешние об'екты, играет роль познающего или организующего их орудия (Чернышевский, Герцен), а средства языка становятся совершенно механизированными и послушными сознанию (Брюсов). Таким образом отношение между писателем и произведением может быть очень сложно, и психологически было бы большой ошибкой упростить эти отношения до понимания произведения как простого об'ективированного в литературных образах отражения простых аффективно-побудительных особенностей суб'екта — автора.

Положение об этом не может стать принципиальной точкой зрения при изучении произведения уже по одному тому, что отношения между произведением и автором могут быть таковы, что произведение может обладать своей внутренней закономерностью, т. е., будучи задумано автором в каком-то

определенном направлении, оно приобретает свою внутреннюю логику или, лучше сказать, внутреннюю форму, вставая в противоречие с замыслами автора. В этом факте проявляется действующий в области психологических отношений закон гетерогонии целей (Вундт).

Старое положение о том, что стиль есть человек, совсем нельзя представлять в форме такого механического отождествления автора и произведения, как это в крайней форме делается в приведенном примере психоанализа. И тем более суб'ективную функцию произведения нельзя отождествлять с его значением, как документа в изучении биографии писателя. Механическая психология оперирует понятиями «совокупности психических процессов», «рефлексов», «явлений», и т. д., считая всякую реакцию суб'екта одинаково суб'ективно значительной и характеризующей весь склад его личности. С такой механической точки зрения изучение таких вопросов, как например, «курил ли Пушкин», «как занимался Л. Толстой физической работой», «была ли Виардо женой Тургенева», имеет уже литературоведческое значение или во всяком случае бросает свет на факты литературной жизни данных художников.

Мы называем эту точку зрения механической и считаем ее неправильной, потому что она упускает из виду важный факт психической структуры, расчленения личности на различные системы, о чем будет сказано дальше. Это расчленение состоит в том, что в личности художника мы наблюдаем несколько планов, и вследствие этого все признаки, входящие в понятие стиля произведения, могут не совпадать с особенностями жизни автора вне его писательской деятельности. Таким образом, если и говорить об изучении произведения в его отношении к автору, то это изучение нельзя понимать в том смысле, что произведение непосредственно дает ключ к пониманию авторской психологии, а это уже лишает психогенетическую точку зрения в изучении произведения ее принципиального значения.

Помимо этого, психогенетическое изучение призведения неприемлемо и с точки зрения теории психологии. В нем скрыто заложено утверждение того, что центральной проблемой различных исторических дисциплин является проблема индивидуальности как самой развитой формы существования, из знания которой только и могут быть поняты все более генетически-первичные отношения, и что историческая эволюция различных форм и продуктов психической деятельности подчинена внутренней причинности, не выходящей за пределы индивидуального. Между тем уже эмпирическая психология, изучая индивидуальность, всегда относила результаты этого изучения к некоторому типическому суб'екту, которым для нее являлся человек вообще. Эта идея человечества, как единого суб'екта психологического исследования в эмпирической психологии, в марксистской психологии заменяется идеей классового человека. С этой точки зрения также можно сказать, что исторически самую способность художественного творчества мы наблюдаем одинаковой, но общественное бытие, определяющее содержание и способы проявления этой способности,— как об'ективный по отношению к суб'екту и постоянно меняющийся фактор (Плеханов).

Здесь необходимо сказать о самом понятии классовой психологии. Социологические признаки класса нуждаются в их дополнении психологическими признаками,— признаками, указывающими на развитие и об'ем понятия классовой психики. Общественный класс психологически характеризуется особым, присущим каждому классу способом представления или идеологией, т. е. относительно-извращенным представлением о мире. Если человеку суб'ективно кажется, что его способ представления дает ему подлинное знание действительности, то, на самом деле, мы должны говорить о психическом механизме образования идеологии, исторически изменяющемся. Когда говорится о том, что такой-то отдельный класс является носителем такого-то определенного способа представления, то признаки этого способа представления нельзя рассматривать

как эмпирические, относящиеся к способу представления у данного класса на всем протяжении его исторической жизни.

Так, если пролетариат является носителем рационального способа представления, то это есть идеальное обозначение его психологии в том смысле, что это свойство есть та исторически прогрессирующая черта в его развитии, которая свое наиболее полное осуществление получит в развитой форме пролетарского общества. Иначе говоря, способ представления у одного и того же класса исторически не является все время одинаковым.

Психическую деятельность можно условно разложить на ряд простых, формально отличающихся друг от друга отношений. Одни из них будут являться прямым биологическим отражением нервно-эндокринной деятельности организма, и другие — как свойства, отличающие всякого человека от животного. Так, формальные особенности ассоциации у людей различных классов могут быть одинаковыми, но предметный характер их сочетаний, т. е. возможность их возникновения, различен. Таким образом элементарные психические факты могут быть здесь одинаковыми, но та общая связь, на основе которой создается личность человека, вносит и в эти элементы нечто новое. Поэтому классовая психология представляет собою дедуктивную науку, которая к изучению отдельного человека приходит от определенного типа исторического и социального человека. С этой точки зрения необходимо различать первичные, непосредственные, и вторичные, опосредствованные, свойства классовой психики. Первые являются активированными к жизни и генетически зависимыми от данной социальной принадлежности и функции человека. Они организуют и определяют особенности вторых, являющихся простыми следствиями биологической природы человека и генетически независимыми от его социально-классовой жизни.

Это обстоятельство должно быть поставлено в связь с проблемой изучения литературного стиля, ибо если способ представления какого-либо класса есть идеальное обозначение,

то как следствие этого литературный стиль, представляющий собою его специфическое об'ективирование, также должен быть понят в идеальном смысле. Это конечно не исключает понимания литературного стиля как совершенно эмпирического факта, проявляющегося на всем протяжении истории своего носителя, но в его изучении выдвигает проблему определения исторического возраста стиля на разных стадиях его развития так, чтобы в этом изучении был определен закон исторического изменения стиля подобно тому, как изучаются законы психического развития индивидуума, взятого в целом.

В этом отношении для историка литературы представляют особый интерес «малые стили», которые в своих признаках не всегда умещаются в рамки «больших стилей» и иногда кажутся «поправками» в концепции больших стилей. Мы не говорим здесь о факторах, определяющих это несоответствие, но о том, что иногда кажущееся частной поправкой в каком-либо построении, как бы одним из специальных проявлений его основного закона, на самом деле является признаком совершенно другого закона, принципиально отрицающего первый. Так и в данном примере несоответствие в развитии большого и малого стилей представляет собою случай, когда более правильным обозначением исторического развития стиля следует признать его понимание как идеального в смысле, указанном выше.

Но и с точки зрения этой психологии анализ литературного произведения все равно становится психологической проблемой. Становясь в место психогенетического социально-психологическим, этот анализ также не преследует целей литературоведения и также способен превратить литературное произведение в материал для отыскания тех или иных фактов психической жизни. Однако в схеме изучения литературного произведения, там, где, это изучение наталкивается на факты психологии, это вносит особое их расчленение. Таким образом психология не может стать методологией литературоведения, она не может также превратить литературное

произведение, как источник для особой от нее науки, в психологические факты, способные заменить эту науку, так же, как и не может найти в нем источника, который дал бы возможность отождествить художника как автора и художника как суб'екта в его обычном поведении. Ее значение в техническом методе исследования литературного произведения способно дать здесь подсобные организующие средства.

В классификации литературных фактов и в способах их изучения постоянно встречается проявление той или иной психологической точки зрения. Так, деление литературных направлений на реалистическое и романтическое имеет ясно выраженный психогенетический характер. Если в качестве признака реалистического творчества можно указать на стремление к типизации действительной жизни (для натурализма — подчинение единичности восприятия), а для романтического творчества — отталкивание от действительной жизни в какую-либо форму потустороннего, то в этих признаках нетрудно разглядеть об'ективированное выражение такой психологической классификации, которая оперирует лишь формальными и абстрактными психическими свойствами, по отношению к которым факторы социальной жизни человека рассматриваются как эмпирические, способные в лучшем случае стать факторами видообразующими.

На первый взгляд кажется, что такое деление действительно психологически правильно, так как уже в доисторическом искусстве люди проявляли различные устремления творчества: в одних случаях наблюдалось поглощение творчества самим восприятием явления, в других — суб'ективный вымысел. Но это соображение основывается на неправильном понимании генетической зависимости. Для познания психологического явления представляется важным не столько то, какие его свойства генетически более ранни и какие более поздни, сколько то, каковы регулирующие факторы этого явления, когда оно живет в своей развитой форме. Социальные отношения как дедуктивная форма, наперед определяющая эти

особенности психики общественного человека, сами являются основами этих психологических классификаций. И самое понятие «социального фактора» нельзя мыслить как что-то внешнее по отношению к этим формальным свойствам психики, но как системную их организацию. В противном случае в понятии фактора, хотя бы и основного, все равно будет заложена плюралистическая точка зрения. Раз это так, то в основу деления литературных фактов должны лечь признаки социально-психологического характера, непосредственно отражающие в себе социальную форму общества. Тогда понятие например романтизма нужно определять как видовой признак и говорить о дворянском романтизме, буржуазном и т. д.

Дальнейшая психологическая индивидуализация литературных фактов должна итти в следующем направлении. Когда говорят о различных видах искусства, то разделяют их по признакам сенсорно-технического характера. Живопись отличает то, что она создается при помощи красок и воспринимается зрительным путем; музыку отличают особые изобразительные технические средства и восприятие посредством слуха и т. д. Соответственно этому и внутри каждого из искусств придают особо важное значение сенсорным особенностям в творчестве. Приписывание такого большого значения рецепторному аппарату в противовес значению центрального психического аппарата находит себе основание в сенсуалистической теории познания. Правда, кое-где в современной психологии имеется стремление уравнять деятельность центрального аппарата с рецепторным (эйдетический феномен) или даже совершенно свести его на концевые органы (бихэвиоризм, рефлексология), но все это недостаточно в том отношении, что отсюда становится необ'яснимым целый ряд фактов, взятых в плане типологического исследования.

По отношению к исследованию литературных произведений этот вопрос о центральном и периферическом моментах психической деятельности важен потому, что от того или иного его понимания изменяются самый процесс и пони-

мание психологической индивидуализации литературного произведения.

Ряд соображений заставляет нас высказаться против сенсуалистического характера классификации психологических и, соответственно этому, литературных фактов. Психологические типы людей различаются особыми способами отношения к фактам, причем это различение идет совершенно независимо от сенсорно-технического аппарата. Поэтому нельзя говорить о научном и художественном отношениях к фактам, имея ввиду вообще научное и вообще художественное отношения. Научное и художественное отношения к фактам различаются техническими способами восприятия реальности, средствами об'ективирования этого отношения. Ученый, пользующийся словом-понятием, и художник — словом-образом, отличаются друг от друга тем, что употребляемые ими эти орудия организации действительности охватывают в себе различные стороны об'ектов, внутри же самих групп ученых и художников имеются общие им обоим и в то же время расслояющие каждую группу психологические способы отношения к действительности.

Различие между теоретически мыслящим и эмпирическим естествоиспытателем ничтожно, если смотреть на них со стороны содержания их мышления, но способ понимания этого содержания у обоих крайне различен: для первого земной и небесный ландшафт совсем неинтересен сам по себе как факт восприятия, состоящий из множества единичных элементов, в то время как для второго весь круг его интересов замыкается в этой многообразной единичности. Этот второй конечно, может знать о каких-либо общих отношениях в природе, но в процессе его работы это знание не играет организующей роли. Точно так же различие эмпирического математика и теоретика со стороны средств исследования может быть ничтожно, ибо оба они имеют дело с систематизированными данными опыта, но эта разница огромна в способе их конструирования фактов. Математик — пусть он опе-

рирует с теми или иными бесконечными величинами — все время остается в области методического упорядочения однозначных количественных отношений, из которых каждое может дать представление о всех других вследствие тождества этих элементов.

Также и «Фауст» Гете психологически более родственен философской системе Канта, в то время как драмы Шиллера, являющиеся художественным воплощением категорического императива, психологически примыкают к какому-либо общенаучному построению, а «Семейная хроника» Аксакова приравнивается с этой точки зрения к какому-либо специальному научному исследованию эмпирического характера. В этом смысле деление на ученых, художников и т. д. не есть деление, основывающееся на прочных психологических понятиях, но вытекающее из различий в организующих средствах, какими те и другие пользуются в процессе своей деятельности. И фактически мы знаем, что некоторые ученые более художники, и наоборот.

Прочным основанием для классификации таким образом могут быть не технические средства организации материала в научном или художественном творчестве, но психологический способ отношения к фактам. Поэтому в исследовании произведения, после установления определенных психологических черт классового характера и особенностей их литературного об'ективирования, следует определить его индивидуальные особенности — особенности его психологического типа. Чтобы определить эти типологические особенности в творчестве данного художника, нужно обратить внимание на характер течения жизни людей, изображенной в его произведении: поглощается ли она об'ектами интересов или определяется фактами внутренней жизни суб'екта; направляется ли суб'ективная жизнь людей, изображенных в произведении, на пути, идущие в сторону от суб'екта, или, напротив, созданный в произведении внешний мир организует направление их деятельности, притягивая их к себе; если живой суб'ект от-

сутствует в произведении, то не является ли изображенная в нем бессуб'ектная природа наделенной признаками такой суб'ективности, которая стремится замкнуться в себе, или, наоборот, ее изображение таково, что она нуждается в усвоении, в переработке читателем и т. д. Сопоставляя образы людей и образы природы, изображенные в произведении, в иных случаях можно установить, что произведения, в которых образы людей играют небольшую роль или даже совершенно отсутствуют, на самом деле психологически представляются более суб'ектными, чем в некоторых случаях, когда в произведении изображены по преимуществу образы людей. Таким образом психологически понятия суб'ектного и бессуб'ектного образов относительны и могут быть разграничены лишь в процессе какого-либо конкретного анализа.

Дальнейшая психологическая индивидуализация произведения должна заключаться в установлении функционально-психологического характера образов внутри общих типологических особенностей. Это сводится к установлению характерологических особенностей образов. Психологический тип — категория довольно общая, включающая в себя ряд специальных характерологических различий, т. е. преобладания в жизни суб'екта каких-либо специальных реакций — интеллектуальных, волевых и т. д., имеющих также свои диференциальные признаки. В этом же смысле нужно говорить и относительно выяснения функционально-психологических особенностей образов природы, которые также имеют определенную функциональную окраску.

Поэтика представляет собою учение об элементах и типах строения произведения в их поэтическом и лингвистическом планах. Такой формально-поэтический анализ языковых средств произведения недостаточен потому, что он не проясняет до конца наше понимание этих фактов. Поэтические элементы суб'ективно для художника (и притом бессознательно) оцениваются как средства адэкватного изображения: одни как более послушные и удобные для него, другие —

менее. Иначе говоря, каждый художник обладает определенной системой изобразительных средств потому, что она для него психологически является наиболее органичной формой творчества, чем какие-либо иные средства. И чтобы определить, что его средства изображения носят определенный системный характер, необходимо произвести их психологический анализ, т. е. выяснить, какие функционально-психологические особенности скрываются за присущими ему языковыми средствами. Однако, как правило, в изучении литературы или только устанавливают определенный поэтический состав, или перескакивают от него к культуре, социологии и т. д., опуская их психологию, что, конечно, умаляет ценность той «органичности» или «всесторонности» в изучении, которые исповедуются авторами в теории.

И как о последнем в нисходящем порядке моменте исследования психологии образа следует говорить о его сенсорных особенностях, т. е. о различиях образов в плане чувствований и рецепторной деятельности. Сенсорные особенности творчества данного художника могут не совпадать с сенсорной формой самого вида искусства; художник слова может быть более похожим на живописца, музыканта и т. д. Поэтому необходимо определить особенности этой сенсорной энергии в творчестве. Это раз'яснит многие психологические особенности, например, таких странных операций над словами у футуристов, которые, ставя в своих манифестах задачи рационального характера, осуществляют их средствами несоциализированного, архаического языка. Образ как наглядно созерцаемое изображение психологически не обязательно является основным средством художественного творчества, которое суб'ективно для художника, может протекать и без его участия, точно так же, как представление может быть без наглядных картин, знание — без формы. Однако образ в его поэтическом смысле отсутствует в произведении за редкими исключениями. Это обстоятельство необходимо иметь ввиду при установлении сенсорных особенностей творчества. Здесь

может быть, что художник пользуется образами определенного характера как лишь некоторым литературным орудием, которое, однако, для него суб'ективно не достигает цели, и потому в тех местах своего произведения, которые являются особенно важными, он отступает от изображения посредством того или иного образа. Иначе говоря, образ может быть чем-то внешним неограничным суб'ективному пониманию автора того, что он написал; образ может для него суб'ективно не срастаться с пониманием им написанного, и тогда в произведении появляются другие формы изобразительности, «отвлечения» и т. д. Указанное отношение так же возможно, как и обратное ему, и должно быть выяснено при определении особенностей сенсорного плана творчества.

Такова последовательность в изучении литературного произведения. Отдельные моменты этого изучения нельзя представлять себе как только имманентные или как только каузальные; нельзя расставлять их друг от друга в отношении причинных и следственных зависимостей, но во всех их проявлениях надо отыскивать основное, дедуктивное им, социально-психологическое единство.

Для проведения такого исследования необходимо ориентироваться на соответствующие организующие средства, на определенный терминологический язык психологии. Но если бросить взгляд на результаты изучения человека в свете психологического анализа и сравнить их с результатами его изучения, получающимися при обычной жизненной характеристике, то между ними, кажется, есть глубокая пропасть. В обычной жизни, давая описательную характеристику человека, мы пользуемся какими-либо живописующими средствами. Создается неуловимая какой-либо схемой картина, достаточная для знания сердец и охватывающая как будто всю психологическую сущность человека. В противоположность этому функционально-психологическая характеристика человека кажется совершенно механической и невыразительной. Таким образом психическая жизнь, как она есть, в своем

обычном бытии и отражении в научном сознании психолога не является адэкватной. Научно-психологическая характеристика отличается от обычной жизненной характеристики не тем, что она не отражает психической жизни, как она есть в действительности, а тем, что она создает лишь основные схемы этой жизни, освобождая ее от многих особенностей, бросающихся в глаза при непосредственном изучении человека.

Также и в художественной литературе мы часто встречаем такое глубокое описание психической жизни, что, кажется, в этом описании она захвачена в самых сокровенных изгибах своей сущности, перед которыми самые об'емные курсы психологии выглядят как пустые схемы, мимо которых проходит жизнь. Однако в обычном жизненном и художественном описании человека есть одно такое слабое место, которое бросает тень на все его богатство и познавательное значение. Художественное описание дает цельного нерасчлененного человека, но без какой-либо планомерности. Если психологический материал, имеющийся в литературе, рассматривать с точки зрения организующих его понятий, то окажется, что большинство этих организующих средств имеет качественный характер и при расчленении трудно поддается переводу на язык психологии. Без этого перевода в исследовании снова получится лишь пересказ произведения, интуитивное описание, более или менее приближающееся к тому, что дано в произведении, но далекое от прочных психологических понятий, при помощи которых конструируется закономерность психической жизни. Сама психология пользуется двумя родами обозначений, соответственно аналитическому и синтетическому способам ее разработки. В первом случае, при построении психологических классификаций типов, она пользуется рядом понятий, охватывающих психическую жизнь индивида в целом — личности, характера, психологического типа и т. д.; во втором случае, при расчленении различных сторон этих процессов, она пользуется рядом специальных обозначений.

В литературном произведении, где психологический ма-

териал имеет характер цельности и где он представляет собою нечто об'ективированное и неизменное (благодаря чему в исследовании его достигается об'ективность эксперимен-тельного изучения), необходимо применение, прежде всего, способов типологической характеристики. И лишь на основе такого типологического изучения возможно применение специальной психологической характеристики в ее общих формах, с тем, чтобы не превратить этот анализ в методически чуждое литературоведению естественно-научное изучение.

Между тем в современном марксистском литературоведении начинает проявляться эта тенденция естественно-научного психологического анализа литературного произведения. Как на пример такого анализа укажем здесь на работу Г. Поспелова — «Стиль «Дворянского гнезда» в каузальном исследовании» (в сб. «Литературоведение, под ред. В. Ф. Переверзева, 1928 г. ГАХН), в которой автор дает как бы опыт применения «абстрактного психологического языка», «языка научной психологии». (Эти и последующие слова, взятые в кавычки, принадлежат Поспелову.)

Поспелов говорит о «комплексе психологических мотивов» или о «социально-психологическом комплексе». Этот комплекс разлагается на ряд «мотивов», в состав которых входят «действия», «движения», «процессы». Комплекс—образование сложное и обладающее различным суб'ективным значением; внутри его необходимо отличать «доминанту», а различные комплексы находятся в отношении друг к другу в состоянии зависимости. Автор оперирует понятием «поведения», хотя, в его диференциальной единице «реакции», он имеет ввиду только «суб'ективную» сторону. Далее, им различаются типы реакций — «интеллектуальные», «эмотивные» и т. д., обладающие свойством «интенсивности», «времени» и обусловливаемые «стимулами».

Говоря в этих обозначениях о Лаврецком, автор констатирует, что у него преобладают «реакции эмотивные, особенно удовлетворяющего характера, т. е. связанные с

состоянием удовольствия», что его «поступки медлительны и вялы», что у него «медлительность и неинтенсивность реакций», «интеллектуальные реакции устойчивые и привычные», но «несистематизированы и неинтенсивны», «эмоциональность сенсорных реакций», «интимность», развитое «словесное мышление» и «непроизвольные реакции» и т. д. Автор пытается понять внутреннюю зависимость между отдельными особенностями «поведения» Лаврецкого; «интеллектуализированная созерцательность и непроизвольность в поведении Лаврецкого, соединенная с развитыми и бесконтрольными эмотивными реакциями, необходимо должны привести к некоторому развитию и самосозерцания — к интроспекции» (стр. 153).

Поспелов оговаривается, что кое-где этот психологический язык в руках литературоведа приобретает иные оттенки относительно его смысла, как он есть в самой психологии, но поскольку во всем этом намечена определенная ориентация на психологию, мы здесь кратко укажем на принципиальные и фактические неправильности такого способа работы.

Прежде всего, когда встречаешься с утверждением, что автор хочет пользоваться в своем исследовании каким-то «точным» и «абсолютным» психологическим языком, то вместе с этим возникает вопрос о том, какая система психических фактов кроется за этими обозначениями. И так как в марксистском литературоведении следует ожидать естественной ориентации на марксистскую же психологию, то мы здесь очень кратко коснемся вопроса об этой последней в интересах поставленной задачи.

На русской почве в последнее десятилетие искания в области психологии, оттолкнувшись от эмпиризма, имели стремление об'единиться вокруг психологии в марксизме. Однако, если осмотреться во всей, уже очень об'емной литературе этого вопроса, которую разные авторы называют именем марксистской психологии, то станет ясным, что в это понятие включается разнообразный конгломерат построений, созданных главным образом путем координации и пере-

работки старых психологических материалов, часто механически приспособленных к философии диалектического материализма.

Из этого хаоса всякого рода мнений можно выделить следующие основные точки зрения. Более первоначальные построения этой психологии имели в себе такую теорию, которая развивалась совсем независимо от марксизма. Сюда относятся рефлексология и теория условных рефлексов. На основе различных расширений этих систем—в одних случаях, их переделок — в других, дополнений и подстроек — в-третьих и попыток созданий новой психологической конструкции и преодоления рефлексологии — в-четвертых оформилось несколько психологических группировок, у которых общее было лишь то, что был поставлен вопрос о психологии как о специальной проблеме в марксизме. Сюда относятся: механическая теория психологии, представляющая собою эпигонское расширение рефлексологии; точка зрения об'ективной психологии, на самом деле неполный перевод крайнего американского бихэвиоризма; фрейдо-марксизм и реактологическая точка зрения, развивающаяся в социальную и классовую психологию в марксизме.

Вместе с особым пониманием предмета и методов психологии каждая из этих точек зрения вносила и особый терминологический язык. Так, выдвинулся целый ряд понятий, обозначающих строение и связи психического аппарата,— понятий рефлексологических, психоаналитических, оставшихся от эмпирической психологии, вновь изобретенных, социологических и реактологических.

Отсюда ряд авторов пытался выйти за пределы своего специального предмета и придать своей системе прикладной характер, применяя ее в тех или иных областях культуры. Как на пример этого укажем на рефлексологов, неоднократно выступавших с опытами применения своих теорий в области искусства (Бехтерев, Савич, Васильев и др.). В результате появлялись механические теории художественного творчества

и своеобразные анализы литературных факторов вроде того, что у Анны Карениной в течение развития романа можно неоднократно констатировать парфеновскую реакцию, каковая, впрочем, имела место и у лошади Вронского. Эти анализы были, конечно, изложены в терминах, называемых об'ективными.

Аналогично этому выглядят и способы анализа, примененные в работе Поспелова о «Дворянском гнезде». Не опираясь ни на какую систему психологических фактов, автор вводит совершенно компилятивную терминологию. Ибо понятия поведения, реакции, комплекса, доминанты, ряд чисто эмпирических обозначений и т. д. исходят из теоретически различных психологических систем, каждая по-разному конструирующих свой предмет. В таком положении крайне трудно утвердить за всей этой терминологической завесой какой-либо прочный системно-психологический смысл, а нагромождение понятий создает и методически неблагоприятное впечатление.

Вместе с этим обозначения, вводимые Поспеловым, не достигают ставимых им задач потому, что в его изложении они также многосмысленны, как и слова обычной жизни. Как на пример произвольного толкования психологических терминов укажем на часто употребляемое автором понятие «комплекса». В психоанализе это понятие означает стойкую группу влечений, об'единяющихся на основе какой-либо внутренней органической их функции. Так, например, говорят о комплексе из трех черт характера — аккуратности, бережливости и упрямстве, являющемся реактивным образованием на интерес в детстве к эрогенным зонам, представляющим собою своеобразный источник сексуального удовлетворения. Составляющие комплекс влечения представляют собой «раздражения для психического», идущие из организма и отличающиеся длительным и постоянным характером воздействия на психику. Употребление понятия комплекса в Лейпцигской школе психологов имеет в виду указать на особый характер

строения психического аппарата. У нашего же автора комплексом может быть что угодно.

Далее, пользованче понятиями, взятыми автором из учения о реакции, говорит о неправильном понимании им самого учения о реакциях и его применения в области исследования об'ективированной психики. Учение о реакциях следует понимать как методический прием об'ективного изучения внешних форм поведения человека, процессов двигательного характера в их отношении к процессам внутренним, центральным. Отсюда учение о реакциях определяется как особая глава психологии, специальная ее проблема, существующая наравне с другими проблемами. О реактологии как системе психологии в марксизме говорится далее в том смысле, что экспериментальный путь и имеющиеся положительные результаты реактологии, какие должна была бы иметь марксистская психология,— должны теоретически развиваться в намеченном ею направлении, а не в том, что она сама дает эти методы технически уже готовыми, так же, как и результаты. В этом направлении и выдвинуто, как основное, понятие реакций, под которым в общебиологическом смысле понимается любое ответное движение организма на какое-либо внешнее раздражение, а в смысле психологическом — всякое ответное движение высокоорганизованного живого существа, взятого в целом, сопровождающееся об'ективным и суб'ективным выражениями. Понятие реакции, вышедши из естествознания, стремится стать социально-психологическим понятием, когда в него вводится еще момент суб'ективного содержания.

Но в экспериментальной психологии говорят о реакции в узко-психологическом смысле, как об условном движении на условное раздражение, что вызывается особенностями самого предмета и метода психологии. В таком естественно-научном расчленении литературовед совершенно не нуждается, так как предмет его исследования об'ективен и устойчив. Поспелов в своей работе и пользуется именно этим естественно-научным понятием. Но так как литературные

факты совсем не нуждаются в применении к ним понятия реакции в этом смысле, то и получается, что реакция здесь играет роль простого эпитета, прибавляемого к любому психологическому обозначению.

Однако, несмотря на неудачное применение психологии в исследовании литературных фактов, самое стремление автора пользоваться терминологическим языком психологии — безусловно явление положительное. Ибо до сих пор в изучении литературы личность исследователя играет гораздо большую роль, чем, напр., в психологии, и происходит это потому, что слабо разработаны технические пути исследования, переход от теории к фактам.

Очевидно, как шаг к такому установлению терминологического языка в исследованиях литературных фактов и в теоретических работах последнего времени, все более начинают появляться понятия «организма», «об'ективного метода», «об'ективной терминологии» и т. д., взятые из биологии и психологии. На этот счет нужно сказать, поскольку это касается психологии, что в ней самой противопоставление об'ективных методов и обозначений суб'ективным не есть противопоставление нормативного характера, но условное, т. е. указывающее на относительную несостоятельность суб'ективного метода перед об'ективным.

Но задача метода состоит совсем не в том, чтобы освободить предмет от влияния на него личности исследователя, но в том, чтобы внести такое единообразие в процесс исследования, которое соответствовало бы особенностям самого предмета. Изложенные в этой статье соображения и направлены на определение вопросов метода в изучении литературы там, где это касается психологии. Нельзя сказать, чтобы существовал особый «психологический метод» в изучении литературы. Такой метод превратил бы литературоведение в часть психологии. Мы говорили о психологическом методе в литературоведении как об одном из путей конкретного исследования и изложения литературных фактов.

Б. П. Козьмин

Д. И. ПИСАРЕВ И СОЦИАЛИЗМ *

IV

О влиянии на Писарева западноевропейского социализма

Изучение сочинений Писарева показывает, что он довольно хорошо был знаком с теориями западных социалистов. В его статьях можно встретить упоминания и ссылки на Фурье, Сен-Симона, Луи Блана, Прудона, Оуэна, Леру и Лассаля. Несомненно, что сочинения этих писателей оказали сильное воздействие на развитие социально-политических взглядов Писарева. Идеи утопического социализма явственно отразились на его произведениях.

В первую очередь его сближало с утопистами признание общечеловеческой солидарности руководящей идеей в развитии человечества. Подобно большинству утопистов Писарев оценивал борьбу классов как болезненное извращение нормального порядка, обусловленное невежеством и недостаточным распространением знаний. Как и большинство утопистов, Писарев готов был поверить в то, что правильно понятые интересы имущих совпадают с интересами трудящихся.

Сходился с утопистами Писарев и в отношении к политическим революциям. Как все социалисты его времени и предшествующие, Писарев считал, что политическая революция сама по себе не может привести к торжеству

---

* См. начало в кн. 4 и 5 за этот год.

интересов труда. Поэтому он был уверен, что политические реформы, конституции, всеобщее избирательное право и т. д. не могут улучшить положения трудящихся классов. Но это не значит, что Писарев был аполитичен в том смысле, в каком аполитичны были наши народники 70-х годов. Наоборот, в отличие от них Писарев ясно понимал, что правовой порядок и политическая свобода создают условия, облегчающие борьбу за разрешение социальной проблемы в смысле благоприятном для интересов трудящихся.

«Мне случалось,— пишет Писарев,— слышать и читать рассуждения о том, что когда человек умирает с голода, тогда ему нет никакого дела до политических прав и гарантий. Рассуждения эти основательны. Когда человек буквально умирает от голода или от чего-нибудь другого, например от водяной или чахотки,— тогда ему действительно нет никакого дела ни до конституции, ни до митингов, ни до habeas corpus, ни до свободы печати. Но когда человек жив и до некоторой степени здоров, когда он бьется, как рыба об лед, когда он старается всеми силами улучшить свое положение и отбиться от гнетущей бедности, тогда для него имеют огромное значение законы и обычаи той земли, в которой ему приходится жить и действовать». И далее Писарев указывает на то, что ассоциации имеют гораздо больше шансов на успешное развитие в тех странах, где жители могут свободно собираться и рассуждать о частных и общественных делах, чем в тех, где за народом, как за шаловливым ребенком, смотрят ежеминутно сотни заботливых благодетелей, наставников и гувернеров[1].

Большинство социалистов утопического направления в предлагаемых ими социальных реформах видели средство, гарантирующее человечество от повторения ужасов насильственных революций. Для них такие революции — зло, которого во что бы то ни стало надлежит избежать. Это — бо-

[1] Сочинения, т. V, стр. 439—440.

лезни человечества. В своих проектах и предположениях утописты видели предохранительное средство от приступов этих болезней.

«Если бы я держал революцию в своей руке,— говорил Кабе,— то я бы держал ее сжатой, хотя бы мне грозило умереть в изгнании [2]». И эти слова вслед за Кабе охотно готово было бы повторить большинство утопистов.

Мы знаем, что Писарев стоял на другой точке зрения. Соглашаясь с тем, что революция — зло, такое же зло, как убийство человека,— он оправдывал это зло в случаях крайней необходимости. Если бы революция была зажата в его руке, он не поколебался бы разжать ее, как только убедился бы в том, что иного исхода нет, что мирным путем вопрос неразрешим. И если бы он пришел к такому выводу, то он считал бы необходимым приложить все усилия, чтобы революция завершилась победой, каких бы жертв это ни потребовало.

Таким образом в отношении к революции Писарев расходился с большинством социалистов утопической школы. Тем не менее взгляды их несомненно повлияли на Писарева и отразились на его оценке революции, как зла, оправдываемого только состоянием крайней необходимости.

В нашей литературе было уже отмечено, что из отдельных представителей утопического социализма наибольшее влияние на Писарева оказали Фурье и Сен-Симон. На влияние первого из них указал еще Н. В. Водовозов, отметивший, что у Фурье Писарев заимствовал требование, чтобы труд был приятен, а также некоторые положения своей экономической критики, напр. ту резкую критику торговли, которую мы находим в «Очерках из истории труда» [3]. Это указание Водовозова представляется нам вполне правильным.

О критике торговли, данной Писаревым, мы уже говорили и убедились, что в представлении его торговля — не

[2] Поль Луи — «Французские утописты». М., 1923, стр. 55.
[3] Н. Водовозов — «Эконом. этюды», стр. 343.

что иное, как легализированный вид грабежа. Такая точка зрения в значительной степени совпадает со взглядами Фурье. В своих произведениях последний отвел много места тому, что он называл «преступлением коммерции». «Коммерсант,— говорил Фурье,— это тот же корсар, живущий на счет фабрикантов и производителей». Он не производит товаров, которыми торгует, и в то же время господствует над производителем и потребителем, содействуя их обнищанию. По своей действительной роли в экономической жизни торговцы должны были бы подчиняться производительным классам, являясь их доверенными агентами; на деле же торговый механизм «подчиняет общество паразитному и непроизводительному классу агентов, которым являются негоцианты или торговцы»[4].

Сравнив эти положения Фурье с тем, что о торговле писал Писарев, мы легко заметим полное совпадение, объяснимое только прямым влиянием в данном случае на Писарева идей Фурье.

Требуя от всех классов общества занятия производительным трудом, Фурье вместе с тем указывал, что труд должен быть поставлен в такие условия, чтобы он был легок для работника и приятен. «Чтобы сделать жизнь счастливой,— говорил он,— надо, чтобы радостным стал труд, в котором мы проводим бо̀льшую часть своей жизни». «Труд приносит радость некоторым живым существам, например пчелам, муравьям, осам, бобрам и т. д., которых никто не заставляет работать, но которым бог дал такой социальный механизм, при котором труд превращается в радость и счастье. Почему же думать, что господь отказал в этой милости нам, раз он предоставил ее животным?»[5].

Мы помним, что в «Очерках из истории труда» и Писарев выдвигал требование о привлекательности труда. «Надо,

---

[4] Ш. Фурье, избранные сочинения. Изд. «Кооперативный мир», М., 1918, стр. 53 и 60.

[5] Ш. Фурье, назв. сочинение, стр. 116—117.

чтобы труд был приятен», — говорил там Писарев. Ту же самую мысль можно встретить и в других его произведениях.

Итак, некоторое влияние идей Фурье на Писарева несомненно, но было бы большой ошибкой преувеличивать его. Оно могло сказаться лишь на частностях, в основном же Писарев в своих общественно-политических взглядах далеко расходился с Фурье.

Фурье — убежденный противник индустриализма. Все бедствия современной цивилизации, по его мнению, обусловливаются в значительной степени чрезмерным развитием промышленности по сравнению с сельским хозяйством. Прогресс индустрии несет несчастье для бедных и не делает счастливее богатых. В своих мечтах о будущем, более справедливом и счастливом обществе Фурье отводит промышленности подчиненную роль и требует сокращения ее размеров. «Ассоциация, — говорит он, — рассматривает фабричную промышленность лишь как добавление к агрикультуре, как способ дать упражнение страстям, не находящим себе применения в течение долгих зимних и осенних каникул... Для фабрично-заводского труда бог вложил в человека лишь одну четвертую часть того влечения, которое член ассоциации чувствует к труду вообще»[6].

Такая несомненно реакционная с точки зрения интересов экономического развития оценка индустриализма коренным образом расходилась с идеями Писарева. Не в чрезмерном росте, а скорее в недостаточном развитии промышленности Писарев готов был видеть причину социальных бедствий современности. Не в сокращении, а в расширении промышленной деятельности искал он путь к разрешению проблемы пауперизма. В этом отношении он был гораздо ближе к Сен-Симону, чем к Фурье.

---

[6] «Экономическая система социализма в ее развитии». Вып. III—IV. «Великие утописты Сен-Симон, Фурье и их школы». Гос. изд., М.—Л., 1926, стр. 252 и 292.

Знакомство Писарева с идеями Сен-Симона и его последователей отразилось уже в «Очерках из истории труда».

Когда Писарев говорит, что различные видоизменения рабства наполняют собою все страницы всемирной истории, что рабство существует и в наше время, хотя и скрылось «под другими формами и названиями, менее оскорбительными для просвещенных и сострадательных глаз и ушей» [7], он повторяет мысль, высказанную учениками Сен-Симона. В рабстве, крепостничестве и современном пролетариате они видели проявление в различных формах одного и того же явления — эксплоатации одного человека другим. «Рабочий,— писали сен-симонисты,— является прямым потомком раба и крепостного; его личность свободна, он не прикреплен больше к земле, но этим и ограничивается все его завоевание» [8].

От Сен-Симона заимствована и та общественная пирамида, которую Писарев изображает в «Очерках из истории труда» и о которой мы уже упоминали. В сочинении Сен-Симона «Об общественной организации» мы находим изображение современного общества в виде пирамиды, основанием которой служат рабочие, а верхом — разные тунеядцы. Основание этой пирамиды из гранита, а верхняя часть — «не что иное, как позолоченный гипс» [9].

У Сен-Симона же Писарев заимствует и мысль о разделении различных эпох в истории человечества на органические и критические. «Во время эпох органических, или положительных,— пишет он в статье «Перелом в умственной жизни средневековой Европы» (1865),— система верований, идей и бытовых форм складывается, растет и укрепляется. Во время

---

[7] Сочинения, т. II, стр. 500.

[8] «Изложение учения Сен-Симона». Гос. изд., М.—П., 1923, стр. 106—108.

[9] Сен-Симон, избранные сочинения. Под редакцией В. П. Волгина. М.—П., 1923, стр. 159.

эпох критических или отрицательных готовая система дряхлеет и разрушается» [10].

Гораздо большее значение, чем эти отдельные заимствования, имеет частичное совпадение общей концепции Писарева в 1863—1864 гг. с учением Сен-Симона. Мы имеем в виду индустриализм Писарева, с одной стороны, и те расчеты, которые он возлагал на просвещенных предпринимателей как на руководителей народного труда — с другой.

В отличие от Фурье Сен-Симон был последовательным сторонником развития промышленности, в успехах которой он видит лучшую гарантию разрешения социальной проблемы. Будущее, по его мнению, принадлежит «промышленникам», под которыми Сен-Симон подразумевал одновременно и предпринимателей, и рабочих, не проводя различия между этими классами и не замечая противоположности их интересов. При этом Сен-Симон полагал, что предприниматели в силу природы вещей должны быть руководителями и представителями взглядов большинства. «Собственники,— писал он,— повелевают неимеющими собственности не потому, что они ею обладают, но они обладают ею и повелевают потому, что на их стороне, как класса, превосходство в отношении просвещения». Обращаясь к неимеющим собственности, Сен-Симон говорил: «Посмотрите, что произошло во Франции, когда ваши товарищи господствовали там,— благодаря им появился голод» [11].

Даже тогда, когда под конец своей жизни Сен-Симон начал гораздо больше, нежели ранее, интересоваться положением неимущих и признал, что люди «должны поставить целью всех своих трудов и всех своих действий — в наикратчайшее время и наиполнейшим образом улучшить моральное и физическое состояние наиболее многочисленного класса»,

[10] Сочинения, т. IV, стр. 391. Ср. «Изложение учения Сен-Симона», стр. 31 и 77—82.

[11] «Экономическая система социализма в ее развитии». Вып. III—IV, стр. 135—136.

он продолжал верить в совпадение интересов предпринимателей и рабочих и был убежден, что «богатые, увеличивая счастье бедных, тем самым улучшали бы и условия собственного своего существования». Он и тогда продолжал думать, что «улучшить моральное и физическое состояние бедного класса явно невозможно другими средствами, кроме тех, которые приводят к увеличению наслаждений богатого класса», так как богатые, как и бедные, «принадлежат к классу работников, являясь в то же время его естественными вождями». «Только эти вожди,— писал он в «Новом христианстве»,— способны руководить общественным мнением, только они могут научить народные массы здраво судить о том, соответствуют ли те или иные политические мероприятия интересам большинства населения или же идут с ними в разрез» [12].

Сообразно с этим в будущем обществе «руководство светской властью должно быть поручено самым значительным землевладельцам, фабрикантам, купцам и банкирам. Они образуют совет, который будет называться Советом индустриалов» [13].

В таком устройстве общества Сен-Симон видел надежнейшую гарантию поддержания общественного порядка. «Единственное средство помешать восстаниям, которые могут разразиться,— писал он,— состоит в том, чтобы поручить наиболее значительным промышленникам дело управления достоянием государства» [14].

Итак, Сен-Симон сохраняет и в будущем деление общества на предпринимателей и рабочих; он не уничтожает ни частной собственности на орудия производства, ни предпринимательской прибыли. Его идеал, по справедливому замечанию В. П. Волгина, ближе к государственному капитализму, чем к со-

---

[12] Сен-Симон, избранные сочинения, стр. 178, 183, 206, 207.
[13] Там же, стр. 174.
[14] Там же, стр. 61.

циализму[15]. Действительно, Сен-Симон довольствуется только тем, что, в целях преодоления существующей анархии производства, требует создания и проведения точного комбинированного плана работ и внесения плановости в производство, остающееся попрежнему в руках отдельных собственников. При этом руководство работами и выработка плана производятся теми «капитанами промышленности» (по выражению Сен-Симона), которым он считает нужным вручить власть в будущем обществе.

Мы уже знакомы с социально-политической концепцией Писарева и без труда можем различить, где и в чем он повторяет Сен-Симона и где он расходится с ним. Влияние Сен-Симона мы усматриваем прежде всего в характерном для Писарева ярком индустриализме. Писарев, как и Сен-Симон, был убежден, что развитие промышленности создает предпосылки, благоприятствующие разрешению социальной проблемы современности. Как и Сен-Симон, Писарев в своих работах, относящихся ко времени до 1865 г., высказывал уверенность, что разумные капиталисты, правильно понимающие свои интересы, могут явиться естественными руководителями трудящихся на пути к разрешению вопроса о голодных и раздетых. Как и Сен-Симон, Писарев в это время обосновывал руководящую роль промышленников в организации народного труда превосходством их над трудящимися в отношении просвещения.

Однако было бы большой ошибкой преувеличивать влияние Сен-Симона на Писарева. В ряде вопросов Писарев резко расходился с Сен-Симоном. Сен-Симон искал разрешения социальной проблемы не в р е о р г а н и з а ц и и капиталистического общества, а в более правильной и последовательно проводимой о р г а н и з а ц и и его. Социалистом Сен-Симон, как мы уже отмечали, не был. Писарев стоял на другой точке зрения. Коренную причину социальных болезней своего

[15] В. В о л г и н—«Сен-Симон и сен-симонисты». Изд. «Красная новь», М., 1924, стр. 55.

времени он видел в элементе присвоения, лежащем в основе современного общества и открывающем возможность эксплоатации одних людей другими. Иными словами, Писарев правильно понимал связь между пауперизмом, от которого страдало западное общество, и частной собственностью на орудия производства. Как мы убедились, Писарев восставал против самого принципа «наемщины». Такая постановка вопроса переносит искомое разрешение его в совершенно иную плоскость, чем у Сен-Симона. Писарев, в отличие от последнего, понимает необходимость коренной реорганизации современного капиталистического строя,— реорганизации, основанной на уничтожении элемента присвоения и наемщины.

Значение этого расхождения между Писаревым и Сен-Симоном можно иллюстрировать на одном частном, но весьма показательном примере: на отношении их к Великой французской революции. Оба они считали эту революцию в конечном счете неудавшейся. Неудачу ее они усматривали в том, что революция оказалась не в силах разрешить выдвинутые ею социальные проблемы.

Сен-Симон полагал, что французская революция не достигла своей настоящей цели; она сумела разрушить старую политическую систему, но не создала на ее место новой. Освободившись от власти дворянства, Франция оказалась в руках «промежуточного класса», буржуазии, которую Сен-Симон противопоставляет «промышленникам»[16]. Этот промежуточный класс восстановил в свою пользу феодальную систему. «Буржуа теперь играют в обществе роль дворян в малом виде. Сен-Симон считает чудовищным тот порядок, при котором «управление государственным достоянием находится в руках военных, легистов и праздных собственников». «Современное общество,— говорит он,— представляет необычайное зрелище: нация, по существу промышленная, имеет

[16] К буржуазии Сен-Симон причислял военных недворянского происхождения, разночинцев и рантье, живущих на нетрудовые доходы.

правительство, по существу феодальное»[17]. Итак, незавершенность французской революции Сен-Симон видит в том, что она не успела вырвать с корнем феодальную систему и не передала государственную власть в руки промышленников.

Совершенно иначе расценивает неудачу французской революции Писарев. Он усматривал ее в том, что вековой спор между трудом и капиталом не был ею разрешен. С первых же дней революции, со времени падения Бастилии, «между буржуазией и низшими слоями народа произошел окончательный разрыв», сделавший борьбу между ними неизбежной настолько же, насколько неизбежна борьба между светом и тьмой, между Ормуздом и Ариманом[18]. Из борьбы этой вышла победителем буржуазия. На развалинах старого феодального строя утвердилась новая плутократия, вовсе не расположенная делиться с народом выгодами своего положения[19]. Спор между народом и буржуазией разрешен не был.

Расхождение между Писаревым и Сен-Симоном в оценке французской революции с чрезвычайной ясностью показывает нам, как далек был Писарев от безоговорочного принятия идей Сен-Симона. Он расходился с последним в самом основном: в признании того, что вопрос о голодных неразрешим в рамках капиталистического общества. В этом отношении Писарев несомненно стоял ближе к ученикам Сен-Симона, продолжавшим дело своего учителя, чем к нему самому. Известно, что сен-симонисты гораздо лучше своего учителя понимали противоположность интересов пролетариев и предпринимателей. В качестве основной задачи грядущего преобразования общества они выдвигали уничтожение эксплоатации труда капиталом. Они высказывались за отмену частной собственности на орудия производства и права наследования. Если они и сохраняли в будущем обществе предпринимателей,

[17] Сен-Симон, избранные сочинения, стр. 32, 62, 70—73.

[18] Сочинения, т. III, стр. 201. Ст. «Исторические эскизы» (1864 г.).

[19] Там же, т. III, стр. 275—277. Ст. «Генрих Гейне».

то лишь как организаторов общественного производства в видах его полной планомерности, в целях правильного распределения орудий труда и организованного удовлетворения общественных потребностей.

Однако и с сен-симонистами у Писарева были весьма существенные расхождения. Сен-симонисты не менее, чем сам Сен-Симон, были противниками насильственных революций. Свою миссию они видели в том, чтобы возвестить двум борющимся классам «ученье, проповедующее не только ужас перед кровью, но и ужас пред борьбой, каким бы именем эта последняя ни прикрывалась» [20]. Писарев же, как нам известно, готов был при известных условиях оправдывать революцию. Это — первое расхождение его с сен-симонистами.

Второе — еще более существенно. Всю картину будущего строя, нарисованную сен-симонистами, Писарев отвергал, как произведение чистого разума, не имеющее опоры в реальной действительности. Верховный принцип сен-симонистов: каждому по его способностям, каждой способности по ее делам,— в глазах Писарева был такою же фантастикой, как мечты других социалистов-утопистов.

Другими словами: Писарев в определенную эпоху своей литературной деятельности (1863—1864 гг.) испытывал на себе в значительной степени влияние Сен-Симона, но сен-симонистом он никогда не был.

Даже в те годы, когда влияние Сен-Симона на Писарева было наиболее сильным, оно не было исключительным. В произведениях Писарева мы можем найти ясные следы и других влияний. Мы уже говорили о том, как на Писареве отразилось знакомство с идеями Фурье. Полагаем, что не ошибемся, если отметим, что литературная деятельность и Луи Блана не прошла бесследно для Писарева. Та постановка вопроса об ассоциации, какую мы находим у Писарева, видевшего в ассоциации наиболее верное средство разрешения

[20] «Изложение учения Сен-Симона», стр. 28. Разрядка автора.

вопроса об отношениях между трудом и капиталом, в значительной степени напоминает постановку этого вопроса у Луи Блана. В частности у Луи Блана мы находим ту же мысль о совпадении в ассоциации интересов индивидуума и коллектива, которую встретили у Писарева. Цель ассоциации, по Луи Блану,— «отождествление личного интереса с коллективным». «Стимул личного интереса,— пишет Луи Блан,— усиливается, потому что принцип ассоциации требует, чтобы каждый работал для себя и в то же время для других... Принцип ассоциации ознаменует наступление нового строя, когда всякий сможет свободно отдаваться своему призванию, когда только способностями будет определяться выбор занятий для каждого, когда принуждение заменится влечением и когда все будет сводиться к тому, чтобы превратить труд в наслаждение» [21].

Можно у Луи Блана встретить и другие мысли, которые невольно заставляют вспомнить о Писареве. «Язва общества — не борьба классов, а невежество, которого все они являются жертвами» [22]. «Всякая собственность, не вытекающая из труда, не имеет под собою основы, т. е. она незаконна» [23]. Эти положения могли бы показаться списанными у Писарева, если бы мы не знали, кому они принадлежат и к какому времени относятся.

Отмечая совпадение некоторых мыслей Писарева с высказываниями Луи Блана, мы не решаемся, однако, категорически разрешать в утвердительном смысле вопрос о заимствовании первым из них этих мыслей у второго. Может быть, мы имеем здесь простое совпадение, об'яснимое тем, что эти мысли носились в воздухе. Однако некоторое влияние Луи Блана на Писарева представляется нам вполне возможным.

---

[21] И. Чернов—«Луи Блан». Изд. «Молодая Россия», М., 1906, стр. 17—18.

[22] Там же, стр. 13.

[23] Там же, стр. 24.

Знакомясь с отношением Писарева к социализму, мы установили перелом, происшедший в 1865 г. в его взглядах на роль масс. Мы видели, что Писарев, относившийся до тех пор более чем скептически к самодеятельности и активности трудящихся, заговорил о том, что рабочий вопрос может быть разрешен только самими работниками. До этого времени пролетариат для Писарева существовал, говоря словами «Коммунистического манифеста», «только в качестве более других страдающего класса»[24]. Такая постановка вопроса свойственна утопическому социализму. Вот почему признание Писаревым активной роли пролетариата в деле освобождения труда было с его стороны громадным шагом вперед в сторону научного социализма. Вполне естественны поэтому вопросы, чем был вызван этот шаг, под влиянием каких именно обстоятельств Писарев пересмотрел отношение свое к исторической самодеятельности рабочего класса?

Нам думается, что если мы вспомним события, разыгрывавшиеся на глазах у Писарева в Западной Европе, причины отмеченного нами перелома сделаются для нас ясными. Писарев рос и развивался в ту эпоху, когда пролетариат на Западе только что начинал освобождаться от той реакции, во власти которой он оказался после и под влиянием неудачи революции 1848 г. Замершее на время рабочее движение стало вновь пробуждаться. Как ни далек был Писарев от жизни Западной Европы, как ни мало благоприятны для ознакомления с начинающей подниматься там новой волной рабочего движения были обстоятельства, в которых он оказался после ареста в 1862 г., сведения о западной жизни не могли не доходить до него, хотя бы из русских журналов, которые он со временем получил возможность читать, находясь в крепости. А раз так, Писарев не мог пройти мимо событий, привлекавших к себе пристальное внимание всей русской радикальной интеллигенции того времени.

[24] К. Маркс и Ф. Энгельс—«Коммунистический манифест». Под ред. Д. Рязанова. Изд. «Московский рабочий», М., 1922, стр. 60.

Мы имеем в виду прежде всего кратковременную, но блестящую агитационную деятельность Лассаля. Речи, которые Лассаль произносил перед немецкими рабочими, шум, поднятый ими в консервативной и либеральной прессе, неустанно травившей Лассаля, процессы, которыми преследовало его правительство, создание Лассалем самостоятельной рабочей политической партии, какой по существу был основанный им Общегерманский рабочий союз,— все эти факты, разыгравшиеся на протяжении трех с небольшим лет (с 1861 по 1864 г.), не могли не производить громадного впечатления и в России. И действительно, мы видим, что речи Лассаля не только начинают проникать в Россию, привлекая внимание к проповедуемой им идее «об особенной связи современного исторического периода с идеей рабочего класса», но даже переводятся на русский язык. В 1865 г. в «Современнике» был помещен перевод лассалевской «Программы работников», немного позже вышел в русском переводе первый том сочинений Лассаля, получивший значительное распространение, несмотря на арест, наложенный на него русским правительством. Перевод этого тома, заключавшего в себе все наиболее яркие и боевые речи Лассаля, был выполнен сотоварищем Писарева по «Русскому слову» Варфоломеем Зайцевым.

Писарев был знаком с сочинениями Лассаля еще до перевода их на русский язык. Это видно хотя бы из того, что в статье «Посмотрим» он цитирует вышедшее в 1864 г. немецкое издание главной экономической работы Лассаля «Капитал и труд». Из цитаты этой видно, что симпатии Писарева целиком на стороне Лассаля, а не Шульце-Делича и других его противников, верующих, по выражению Писарева, «в неприкосновенную святость лихоимства»[25].

При таких условиях вполне естественным и законным будет, по нашему мнению, предположение, что отмеченный нами перелом в воззрениях Писарева являлся в первую оче-

---

[25] Сочинения, т. V, стр. 150—151.

редь результатом того впечатления, которое произвела на Писарева агитация Лассаля.

Не только в переоценке Писаревым политической роли рабочего класса сказалось на него влияние Лассаля, но и в том подчеркивании тезиса о необходимости сближения науки и труда, какое мы находим в его статьях, относящихся к тому же 1865 г. Одной из любимых мыслей Лассаля, проводимых им в его речах, была мысль о «союзе науки и работников, этих двух крайних полюсов общества, которые, сливаясь воедино, раздавят в своих железных об'ятиях все препятствия, стоящие на пути к культуре».

«Среди всеобщего упадка, охватившего, на взгляд всякого более глубокого знатока истории, все стороны европейской жизни, среди губительной язвы своекорыстия, проникшей во все поры европейского общества, только два элемента остались великими, свежими и способными к развитию. Эти два элемента — наука и народ, наука и работники. Только сочетание их может оплодотворить новою жизнью недра европейского общества»[26].

Несомненные отзвуки этой проповеди Лассаля мы находим в статье Писарева «Школа и жизнь» (1865 г.). Если за год перед тем в «Реалистах» Писарев советовал «оставить в покое» низшие классы и заняться развитием интеллигенции, «мыслящего пролетариата», ибо «судьба народа решается не в низших школах, а в университетах», то теперь он заговорил о необходимости сближения науки с физическим трудом. Это сближение мыслилось ему двусторонне: не только в смысле повышения культурного уровня трудящихся масс, но и в смысле приближения людей науки к физическому труду. Признав, что только те люди, которые умеют одновременно и работать и мыслить, способны разрешить вопрос о разумной организации труда, Писарев начал проповедывать необходимость создания прочной нравственной и умственной связи между лабораторией ученого специалиста и мастерской реме-

[26] Ф. Лассаль, сочинения, т. I, изд. Н. Глаголева, стр. 55—56.

сленника. «Сближение образованного общества с черным народом... — пишет Писарев,— должно состоять не в тупом уважении к народной мудрости, которую совершенно справедливо осмеивает и отвергает положительная наука, а в разумной, полной, искренней и деятельной реабилитации физического труда... Простой народ всегда и везде делит все человечество на таких людей, которые работают сами, и на таких, за которых работают другие; первых он считает своими, а вторых — чужими. Кто упускает из виду эту простую истину, тому нечего и мечтать о сближении с народом. Ничто, кроме физического труда, не ведет к искреннему сближению» [27].

В такой своеобразной форме, предвосхищавшей до некоторой степени практику хождения в народ, отразилась в русских условиях у Писарева проповедь Лассаля о связи между наукой и работниками.

Итак, во влиянии на Писарева идей и деятельности Лассаля вряд ли можно сомневаться. Однако было бы преувеличением исключительно этим влиянием об'яснять перелом в воззрениях Писарева.

Не только в Германии, но и в других странах Западной Европы происходили в то время события, которые несомненно должны были привлекать к себе внимание Писарева, ибо в них с полной отчетливостью обнаруживался рост классового самосознания и политической активности рабочего класса.

Под влиянием экономического кризиса, охватившего европейскую промышленность с конца 50-х годов, в Англии, Франции и в других странах начался интенсивный рост забастовочного движения. Не ограничиваясь борьбой за экономические интересы, западный пролетариат стал вмешиваться в качестве самостоятельного фактора в политическую жизнь. В Англии он принимает участие в ряде политических выступлений и в агитации за реформу избирательного права, законодательства о союзах и т. д. Во Франции на выборах

[27] Сочинения, т. IV, стр. 578–579.

1863 г. впервые выставляются рабочие кандидатуры, противопоставляемые буржуазным республиканцам, а в феврале следующего года появляется знаменитый «манифест шестидесяти», опубликованный группой рабочих-прудонистов и вызвавший большой шум в буржуазной прессе. В этом замечательном документе представители французских рабочих заявляли, что, вопреки всем уверениям буржуазных экономистов об общественной солидарности, пролетариат является особым классом, обладающим самостоятельными интересами, защищать которые он должен своими силами, не рассчитывая на помощь и поддержку с чьей бы то ни было стороны.

«Без конца, до отвращения повторяли,— писали авторы манифеста,— что больше нет классов: с 1789 г. все французы равны перед законом. Но мы, не имеющие иной собственности, кроме своих рук, мы, обязанные ежедневно подчиняться правомерным или произвольным требованиям капитала, мы, живущие под гнетом исключительных законов, посягающих и на наши интересы, и на наше достоинство,— мы с трудом можем поверить этому утверждению... Мы утверждаем, что возвещенное законом равенство не существует еще в нравах и только должно быть осуществлено на деле; кто не обладает капиталом и образованием и не может с помощью свободы и солидарности сопротивляться эгоистическим и угнетающим притязаниям,— тот должен, вопреки своей воле, подчиниться господству капитала и покориться чужим интересам... Мы не хотим быть клиентами, мы не хотим помощи, мы хотим, чтобы на нас смотрели, как на равных; мы отказываемся от какой бы то ни было милости, мы требуем справедливости».

Таким соображениями «манифест шестидесяти» обосновывал необходимость самостоятельных рабочих кандидатур в целях осуществления «минимума экономических реформ»[28].

[28] Д. Рязанов—«Международное товарищество рабочих. Возникновение I Интернационала». «Архив К. Маркса и Фр. Энгельса», кн. I, М., 1924, стр. 142—145.

С ростом рабочего движения в западном пролетариате пробуждалось сознание необходимости международного об'единения рабочих. 28 сентября 1864 г. состоялся знаменитый англо-французский митинг в Сент-Мартинс-Холле, положивший основание Международному товариществу рабочих. Вскоре выбранный на этом митинге комитет опубликовал составленные К. Марксом «Учредительный адрес» и устав I Интернационала, провозгласивший, что «освобождение рабочих должно быть делом самих рабочих».

Заключенный в каземате Петропавловской крепости Писарев не мог знакомиться с иностранной прессой. Не доходили до него и русские газеты. Следить за событиями, разыгравшимися на Западе, он мог лишь с опозданием по русским журналам, доступ к которым был открыт ему. Возможно, что далеко не все факты, о которых мы говорили, были ему известны. Однако несомненно, что многое до него доходило. «Современник», «Русский вестник» и другие журналы того времени уделяли сравнительно много внимания западному рабочему движению. На их страницах Писарев, внимательно следивший за русской журналистикой, находил статьи и заметки, державшие его в курсе западноевропейской жизни. В этих журналах Писарев встречал сообщения, освещавшие и деятельность Лассаля, и положение рабочего класса на Западе, и его стачечную борьбу. «Манифест шестидесяти» появился почти целиком на страницах «Русского вестника» в статье Молинари «Вопрос о рабочих». «Заменить ассоциацией, этим синонимом независимости и свободы работника, салариат — синоним подчиненности и рабства,— писал Молинари, комментируя «манифест шестидесяти» и полемизируя с ним,— вот в сущности цель, к которой, по их мнению, должны стремиться рабочие классы и друзья их» [29]. В № 6 «Современника» за 1865 г. Писарев нашел статью Э. Ватсона «Стачки рабочих во Франции и Англии», рисовавшую картину забастовочного движения в этих странах. Писарев

[29] «Русский вестник», 1864, III, стр. 337—338.

несомненно внимательно читал эту статью. Из нее именно он заимствовал сведения о нашумевшей в свое время стачке парижских извозчиков в 1865 г., о которой он упоминает в статье «Исторические идеи Огюста Конта»[30]. В статье Ватсона Писарев встретил ссылку на «живущего в Англии немецкого политико-эконома Карла Маркса» и цитату из составленного Марксом «Учредительного адреса» I Интернационала[31]. Из статьи Ватсона Писарев узнал, что, по свидетельству Маркса, «во всех странах Европы признано теперь за истину, что никакое развитие машинного производства, никакие технические открытия, никакие применения науки к производительности, никакие новые колонии и новые торговые рынки, никакая эмиграция или свободная торговля не в состоянии устранить бедствия работающих классов; напротив, при настоящих неверных основах общественного устройства, каждое новое развитие в производительных силах труда только еще яснее обозначает аномалии и контрасты настоящего общественного строя». Приведя эту цитату «Учредительного адреса», Ватсон сообщил, что Маркс, подобно Лассалю и «французским друзьям рабочих», видит исход из бедственного положения рабочих масс только в развитии производительных ассоциаций, поддерживаемых национальным законодательством и национальными средствами, и что для достижения этого рабочие, по мнению Маркса, должны всеми силами стремиться приобрести действительное участие в законодательстве[32].

---

[30] Писарев, сочинения, т. V, стр. 410.

[31] Приводя эту цитату Ватсон однако, не указывал, откуда он ее заимствует.

[32] Было бы крайне соблазнительно, опираясь на свидетельство Русанова, об'яснить перемену во взглядах Писарева влиянием знакомства его с идеями Маркса. Однако свидетельство Русанова настолько противоречит фактам, что пользоваться им было бы весьма неосторожно. «Мне, — рассказывает Русанов, — пришлось слышать от одного из товарищей Писарева по сидению его в крепости рассказ о попытке знаменитого популяризатора изложить

Перечисленные нами факты, свидетельствующие, что на Западе рабочий вопрос вступил в новую фазу своего развития, не могли не произвести громадного впечатления на Писарева и не отразиться на его взглядах. Как именно отразились они, мы уже видели. Пересмотрев свою прежнюю оценку роли масс в историческом процессе, Писарев признал, что разрешение рабочего вопроса возможно только преобразованием современного общественного строя и что это преобразование может быть осуществлено только самими работниками. Такая перемена во взглядах должна была явиться для Писарева полным умственным кризисом, заставляющим его подвергнуть пересмотру всю свою прежнюю социально-экономическую концепцию и осмыслить новую. Для этого нужно было время. На беду Писарева мало времени было отпущено ему судьбою. Новый приступ душевной болезни, пережитый им по выходе из крепости, слепое увлечение женщиной, совершенно чуждой его симпатиям и идеалам, временное расхождение с друзьями как следствие этого увлечения, необходимость из-за куска хлеба вести текущую журнальную работу, разрыв с Благосветловым, поставивший Писарева в положение лишившегося работы «умственного пролетария», фальшивое положение, в котором Писарев оказался, когда он начал сотрудничество в «Отечественных записках», руководимых людьми, против которых он три года назад

в полубеллетристической форме содержание только что вышедшего в то время первого тома «Капитала». И мой собеседник передавал с волнением чарующее впечатление, которое производила на его друга теория Маркса, неподражаемо переданная Писаревым в «Разговорах в зеленой комнате», — так назывался этот этюд, недоконченный и, повидимому, уничтоженный самим автором» (Н. Кудрин—«Чем русская общественная жизнь обязана Н. К. Михайловскому». Сборн. «На славном посту», стр. 10). Если вспомнить, что первый том «Капитала» Маркса вышел в 1867 г., а Писарев был освобожден из крепости в ноябре 1866 г., то станет ясно, что или сам Русанов или товарищ Писарева по заключению что-то напутали в своем рассказе.

вел яростную борьбу,— все эти условия мало благоприятствовали Писареву в его намерении изложить свои новые взгляды в более или менее систематической форме. А что намерение такое у Писарева было и что только нелепая смерть помешала ему осуществить его, это мы знаем из свидетельства человека, близкого к Писареву в последние годы его жизни[33]. Вот почему с переломом, пережитым Писаревым в 1865 г., нам приходится знакомиться только по отрывочным мыслям, которые мы встречаем в его статьях последних лет его жизни.

V

Социальная характеристика миросозерцания Писарева

После того как мы подробно рассмотрели отношение Писарева к социализму и проследили идейные влияния, под воздействием которых складывалось его миросозерцание, необходимо попытаться дать социальную характеристику взглядов Писарева и найти ту общественную группу, выразителем интересов которой он являлся.

До сих пор в нашей литературе мы имели лишь две попытки дать ответ на эти вопросы. Одна из них принадлежит В. Ф. Переверзеву, другая — В. Кирпотину. Сходясь между собою в основном, эти два автора, тем не менее, расходятся друг с другом в частных, но весьма существенных вопросах.

В. Ф. Переверзев отмечает индустриализм как характернейшую черту миросозерцания Писарева. Писарев, по его

---

[33] Автор некролога Писарева, помещенного в № 8 «Отечественных записок» за 1868 г. (стр. 175), Н. Кутейников, рассказав что все статьи, помещенные Писаревым в «Отечественных записках», печатались анонимно, добавляет: «С подписью своего имени, он хотел явиться позднее, в самостоятельных критических статьях, в которых он хотел выразить зрелые результаты своей постоянно развивавшейся мысли».

мнению,— пламенный идеализатор промышленно-капиталистического общества, не подозревавший возможности противоречия индустриальнюго строя и антагонизма труда и капитала. Писарев — «идеолог индустриальной культуры вообще, идеолог недиференцированного расплывчатого индустриализма, который, развиваясь и диференцируясь, неизбежно ведет либо к системе капиталистического индустриализма, либо к системе индустриализма социалистического в духе сен-симонизма. Все зависело от того, смотрел ли идеолог на индустриализм, как на фактор обогащения или как на фактор борьбы с бедностью, искал ли он опоры в капиталисте или в мыслящем пролетарии. Тем или другим акцентом определяется характер и дальнейшая эволюция доктрины. Акцент Писарева несомненен: он делает ударение на интересах труда, на интересах массы; он в системе индустриализма ищет решения вопроса о голодных и раздетых... Индустриализм Писарева не развился до ясно формулированной социалистической системы, но социалистическая окраска его едва ли может быть оспариваема. Через индустриализм Писарев ощупью тянется к социализму, видя в высокоразвитой технике производства единственный путь к решению проблемы голодных и раздетых. В этом смысле нигилизм Писарева можно рассматривать как зачаточную, теоретически слабо аргументированную форму будущего научного социализма» [34].

Признавая в общем правильной такую характеристику миросозерцания Писарева, мы однако расходимся с нею в некоторых деталях.

Прежде всего, необходимо указать, что В. Ф. Переверзев совершенно не отмечает перелома в воззрениях Писарева, происшедшего, как нам известно, в 1865 г. Поэтому характеристика его приложима только к той социально-политической концепции, которую Писарев давал в период с 1862 по 1865 гг. Писарева, прочитавшего резкую отповедь просвещенному предпринимателю Щетинину, она не покрывает.

[34] Названная статья, стр. 166—168.

С 1865 г. Писарева уже трудно причислить к идеологам недиференцированного индустриализма. С полной определенностью он становится на точку зрения интересов труда, вполне осознав антагонизм его и капитала.

Однако, если даже брать Писарева только в период до 1865 г., характеристика В. Ф. Переверзева нуждается, по нашему мнению, в некотором уточнении. В. Ф. Переверзев прав в том отношении, что ясно формулированной социалистической системы Писарев не дал, но это еще не значит, что мы можем назвать его «идеологом промышленного капитализма» и «пламенным идеализатором классов промышленно-капиталистического общества», как это делает В. Ф. Переверзев. Для Писарева было ясно, что в рамках капиталистического общества вопрос о голодных неразрешим и что правильный путь к разрешению этого вопроса лежит в реорганизации современного общества на началах социализма: уничтожение «элемента присвоения» и принципа «наемщины», распространение добровольных ассоциаций рабочих. Если же Писарев верил в то, что разумный и просвещенный капиталист может оказать помощь в деле общественного преобразования, то эта вера, как известно, является характерной чертой утопического социализма, мечтавшего своими преобразованиями «улучшить положение всех членов общества, не исключая и лучше поставленных» [35]. До 1865 г. Писарев во многих отношениях был типичным представителем утопического социализма; он не видел в пролетариате никакой исторической самодеятельности; он не верил в пролетариат как в активную историческую силу. Как все утопические социалисты, Писарев считал необходимым создание социальной науки, которая установила бы законы общественной жизни и тем самым разрешила бы вопрос о преобразовании современного общества. Как все утописты, он верил, что, когда новая социальная наука

[35] В кавычках—слова «Коммунистического манифеста», цитированное издание, стр. 60.

создастся, достаточно будет понять ее, чтобы стать сторонником общественного преобразования. Однако ни одна из существовавших в то время социалистических систем не удовлетворяла Писарева. Свойственный Писареву трезвый реализм не давал ему возможности принять какую-либо из существующих утопий, и вследствие этого вопрос о будущем общественном устройстве оставался для него нерешенным. Признав социализм как принцип, Писарев отверг те отдельные социалистические системы, которые были ему известны. Все они казались ему фантазией, далекой от реальной действительности.

Экономическая отсталость страны, в которой Писареву пришлось жить, оторванность его от Запада, недостаточное знакомство с западно-европейским рабочим движением не давали Писареву возможности стать на правильную точку зрения при разрешении социальной проблемы.

Научным социалистом он не был и не мог быть по условиям русской жизни его времени, но тем не менее Писарев чувствовал слабую сторону утопического социализма. В этом — источник свойственного Писареву скептицизма, которым отличаются его отзывы о современном ему социализме. Признание же им в 1865 г., что разрешение рабочего вопроса должно быть делом самих работников, было громадным шагом вперед от утопического социализма по направлению к научному. И это до некоторой степени оправдывает характеристику В. Ф. Переверзева, видящего в нигилизме Писарева «зачаточную, теоретически слабо аргументированную форму будущего научного социализма».

И В. Ф. Переверзев, и вслед за ним Кирпотин рассматривают Писарева как выразителя мыслей и интересов той социальной группы, которую сам Писарев называл «мыслящими реалистами», т. е. мелкобуржуазной интеллигенции. В. Кирпотин совершенно правильно замечает, что, говоря о «мыслящем реалисте» или о «мыслящем пролетариате», Писарев «имел прежде всего в виду разночинца, выходца из разных

сословий, из дворян, как сам Писарев, из духовенства, из мещан, из мелкого чиновничества, из крестьян и т. д., пробивавшего себе дорогу собственным горбом, жившего трудом рук своих, по своему классовому положению принадлежавшего в большинстве своем к городской мелкой буржуазии»[36].

Такая социальная характеристика писаревского миросозерцания представляется нам вполне правильной. Она опирается на ряд совершенно определенных заявлений самого Писарева, относящихся к различным моментам его литературной деятельности. Писарев неоднократно подчеркивал ту громадную роль, которую в историческом развитии должны играть «мыслящие реалисты». «Городской» характер миросозерцания Писарева, его индустриализм, преклонение пред естественными науками и техническим прогрессом — все это показывает, что Писарев, в отличие от современных ему и позднейших народников, делал ставку на ту часть разночинной интеллигенции, которая была теснейшим образом связана с городом, а не с деревней. Это обстоятельство свидетельствует о том, что ко времени расцвета литературной деятельности Писарева наша мелкобуржуазная интеллигенция оказалась не столь однородной, какой она была за несколько лет до того — во времена Добролюбова и Чернышевского. В ней обнаружились два крыла. Одно тянуло в деревню, искало в условиях мужицкой жизни задаток того, что Россия в своем экономическом развитии идет не западными, а иными, особыми путями. Это крыло, отражая смутные мечты крестьянской массы о «черном переделе», создавало своеобразную систему «русского социализма», позднее принявшего название народничества. Другое крыло разночинной интеллигенции базировалось на городе. Представители этого крыла с изрядной долей скептицизма относились к надеждам на крестьянскую массу. Эта масса казалась им слишком темной, несознательной, инертной и апатичной для того, чтобы,

[36] Названное сочинение, стр. 241.

опираясь на нее, можно было строить какие-либо социально-политические расчеты. Представители этого крыла не видели в русской жизни никаких особых задатков, которые оправдывали бы оптимистические надежды на своеобразие исторических путей России. Они были западниками в том смысле, что европеизация русской жизни как в политическом, так и в экономическом отношении не пугала их, а наоборот — привлекала.

Писарев был наиболее ярким, талантливым и последовательным представителем именно этого второго крыла разночинной интеллигенции. Как правильно отмечает В. Кирпотин, «все его внимание сосредоточено на организации деятельности городского интеллигента, если и приходящего в соприкосновение с деревней, то в качестве извне приходящего к ней преобразователя» [37].

Находя вполне правильным это указание Кирпотина, мы не можем согласиться с ним, когда он, несмотря на индустриализм Писарева, в его социализме видит косвенное отображение крестьянских интересов. «Идейная атмосфера десятилетия,— говорит В. Кирпотин о Писареве, — действовала на него, как и на его современников, чрезвычайно сильно; социалистические идеи кругов, отображавших крестьянскую линию в русской демократической революции, заражали и его, делали и его восприимчивым к социализму. Подвергаясь же воздействию социалистических идей, Писарев оказывался окольным путем под воздействием интересов и требований русского крестьянства... Писарев был горожанином, который шел на союз, на смычку с крестьянским движением» [38]. В этом-то именно Кирпотин и ищет ключ к об'яснению эволюции социально-политических взглядов Писарева. «Политическое поведение Писарева,— говорит он,— как и политическое поведение социального слоя, которого он был

[37] Названное сочинение, стр. 245.
[38] Там же, стр. 183—184.

идейным выразителем, не может быть об'яснено без привлечения к делу крестьянства»[39].

Такое об'яснение влечения Писарева к социализму представляется нам в высшей степени натянутым и противоречащим всей литературной деятельности Писарева и типу того социализма, к которому тяготел Писарев.

Писарев не только был мало знаком с деревней, с крестьянским бытом и жизнью, но и не интересовался ими. Крестьянский вопрос не нашел отзвуков в его литературном творчестве. Как правильно отмечает сам Кирпотин, в тех редких случаях, когда Писарев говорил о крестьянине, последний превращался у него в абстракцию трудящегося вообще. Общинный строй деревенской жизни, приковывавший к себе пристальное внимание народников, не находил в Писареве своего ценителя. В деревне он не видел ничего, кроме тьмы и непробудного сна. Преклонение перед «народной мудростью и правдой» вызывало к себе с его стороны явно ироническое отношение[40]. Все это ясно говорит за то, что Писарева крестьянский вопрос не интересовал, что по природе своей Писарев был совершенно чужд деревне и ее интересам.

Смутные надежды на «черный передел», волновавшие крестьянскую массу, не отразились на взглядах и мнениях Писарева. Его социализм совершенно иного типа, чем тот, который вырастает на почве недовольства крестьян своим положением. Крестьянский социализм делает ударение на распределении, а для Писарева центр тяжести — в производстве. Вот почему гипотеза Кирпотина не только бессильна дать об'яснение специфическим чертам писаревского социализма, но и находится в противоречии с характером этого социализма. На Западе социализм такого типа, хотя бы социа-

---

[39] Названное сочинение, стр. 248.

[40] Об этом подробнее см. в моей статье «Раскол в нигилистах» в № 2 «Литературы и марксизма» за 1928 г., стр. 76—78.

лизм сен-симонистов[41], опирался не на крестьянство, а на совершенно иные социальные группы. В литературных произведениях Писарева мы не находим никаких намеков на стремление наладить «смычку с крестьянским движением».

Гипотеза В. Кирпотина представляется нам не только ошибочной, но и ненужной. Мы полагаем, что в той среде, выразителем интересов которой является Писарев, влечение к социализму могло проявиться самостоятельно, вне связи с крестьянством.

Тот социальный слой, который Писарев называл «мыслящим пролетариатом», не был специфической особенностью русской жизни. Он существовал и на Западе. И там он проявлял влечение к социализму, который в нем находил себе немало пламенных адептов. И там этот слой обнаруживал тяготение к пролетариату и принимал участие в его классовых битвах. Это — факт, хорошо известный из истории революционного движения на Западе, и потому мы ограничимся лишь одной весьма характерной цитатой. В 1846 г. французский утопический социалист Франсуа Видаль в трактате своем «О распределении богатств» писал:

«На ряду с пролетариями промышленного труда, число которых растет с каждым днем, имеются пролетарии труда умственного, которых тысячами выбрасывают ежегодно наши учебные заведения и которые пополняют толпу деклассированных. Эти интеллигентные пролетарии по природе призваны стать вождями, руководителями недовольных. Кому не на что надеяться, тому нечего бояться. Кому не удается жить

[41] В. П. Волгин, автор интересной работы о Сен-Симоне, определяет его как идеолога высшей, квалифицированной технической интеллигенции; сен-симонистов же он считает выразителями интересов низов интеллигенции, тяготевших к пролетариату; в этом именно он и видит источник тех социалистических идей, которые были внесены в учение Сен-Симона его учениками (цитированное сочинение, стр. 73—76, 111—112).

работая, тот думает о том, чтобы умереть с оружием в руках, тот несет непримиримую ненависть к обществу» [42].

Эти слова Видаля можно с полным основанием применить к нашему «мыслящему пролетариату» 60-х годов, экономическое положение которого было отнюдь не менее тяжело, чем положение пролетариев умственного труда на Западе.

Мы не будем говорить здесь о той нищете, которая свирепствовала в рядах нашего «мыслящего пролетариата». В литературе можно найти много поразительных фактов, иллюстрирующих безвыходное положение разночинцев, не сумевших найти себе места на жизненном пиру. Эти факты известны, и о них достаточно упомянуть. Для нас важно констатировать то перепроизводство интеллигенции, которое обнаружилось к средине 60-х годов и даже раньше. Понижение интенсивности развития нашей промышленности в ту эпоху вызывало безработицу не только в среде фабричных рабочих, но и в массе интеллигенции. Спрос на нее далеко отставал от предложения. В результате этого интеллигент, не имеющий иных средств к существованию, кроме своих рук и головы, часто оказывается перед угрозой голодной смерти.

И мыслит он: «Всесильный боже!
Как тяжела судьба моя!..
Куда итти? Одно и то же
От всех повсюду слышу я.
Готов, — хочу я жить трудами,
Но их мне люди не нашли...»
. . . .
На белом свете очень много
Подобных жалких бедняков;
Им всюду заперта дорога,
Их гонят даже из углов.
Как тучи, меж земли и неба,
Печально жизнь они влачат,
И часто черствой корки хлеба,
Быть может, в сутки не с'едят...

---

[42] Поль Луи—«Французские утописты». М., 1923, стр. 36.

А между тем из них не мало
Людей с талантом и умом,
И если б жизнь побаловала
Их иногда отрадным днем,
Быть может, многое, что ныне
Гниет и гибнет без следа,
Как семя, павшее в пустыне,
Цветком явилось бы тогда[43].

Вся жизнь «умственного пролетария» была тяжелой борьбой, в которой ему ежечасно приходилось отстаивать свое право на существование. Контраст между его собственной бедностью и полной необеспеченностью и богатством других людей, родившихся в более счастливой обстановке, воспринимался им с крайней болезненностью и вызывал в его душе резкую озлобленность против окружающего мира. Чувство собственного бессилия и сознание невозможности своими единоличными силами добиться улучшения своего положения невольно направляли мысль умственного пролетария в сторону об'единения своих усилий с усилиями ему подобных. Именно в этой среде, в среде «мыслящего пролетариата», шире всего развернулось в 60-е годы кооперативное движение. Именно здесь возникали и процветали различные общества взаимопомощи, артельные мастерские и т. п. предприятия. Тяга к коллективизму отчетливо обозначилась в этой среде.

Чувствуя свое бессилие в том обществе, где все построено на эксплоатации слабого сильным, «мыслящий пролетариат» не мог не мечтать об ином строе общественных отношений, в котором более рациональная организация труда обеспечила бы за каждым право на жизнь, а широкое развитие техники дало бы материальную возможность накормить голодных и одеть раздетых.

«Мыслящий пролетариат» конечно знал, что крестьянин находится в тяжелом экономическом положении, однако его собственное положение представлялось ему еще более

[43] Из анонимного стихотворения «Пролетарий», напечатанного в № 63 газеты «Народный голос» за 1867 г.

тяжелым. Крестьянин имел свой дом, клочок земли, хозяйство; у «мыслящего пролетария» ничего этого не было. Он сознавал полную необеспеченность своего завтрашнего дня, какой не может быть у человека, сидящего на земле.

Товарищ Писарева по «Русскому слову» и «Делу», Н. В. Шелгунов, в одной из своих статей, характеризуя социально-экономическое положение пореформенной России, отмечал два главных вопроса, порожденных русской жизнью. Первый — вопрос крестьянский, второй — вопрос образованного пролетариата. «Крестьянский вопрос,— писал Шелгунов,— конечно, важный вопрос. Но окончательное решение его уже намечено. Против земледельческого пролетариата приняты уже меры». Для решения же вопроса образованного пролетариата не сделано ничего. И далее Шелгунов указывает, что этому пролетариату ждать поддержке неоткуда, а нужно самому позаботиться о своей судьбе при помощи организации кооперативов различных типов. «Общества сбережения даже в своем настоящем виде,— писал он,— составляют замечательный социально-экономический признак нашей эпохи и не лишены широкого будущего, если интеллект русского пролетария сумеет возвыситься до необходимого для того сознания» [44].

По экономическому своему положению наш «мыслящий пролетарий» чувствовал себя гораздо ближе к западному фабрично-заводскому пролетарию, чем к русскому крестьянину. На «смычку» с первым ему было итти гораздо легче, чем со вторым. Но беда заключается в том, что фабрично-заводского пролетариата у нас в то время еще почти не было. Приходилось действовать исключительно своими силами. Это, с одной стороны, создавало почву, благоприятную для развития идей якобинского характера, а с другой — делало заранее обреченной на поражение ту борьбу, в которую «мыслящий пролетариат» вступал с современным ему

---

[44] Н. Шелгунов—«Сила нужды и бессилие филантропии», «Дело», 1869 г. № 2, стр. 8—9, 25.

общественным укладом. Вот почему то направление нашей общественной мысли, представителем которого был Писарев, несмотря на блестящие победы, одержанные им во второй половине 60-х годов, могло рассчитывать только на кратковременный успех и должно было уступить первенствующее место своему идейному противнику — опирающемуся на деревню народничеству. В дальнейшем Писарев находил себе много внимательных читателей и горячих почитателей, но не последователей.

А. И. Зонин

АПОЛОГЕТИЧЕСКОЕ ИЗВРАЩЕНИЕ ЭСТЕТИКИ ПЛЕХАНОВА

[По поводу книги А. Я. Андрузского — «Эстетика Плеханова» (Основные вопросы марксистской социологии искусства). «Прибой», 1929, 212 стр., ц. 1 р. 50 к.]

В вводной главе А. Я. Андрузский намечает основные моменты исследования и сводит их к пяти пунктам. Во-первых, указывает автор, необходимо изучать эстетические взгляды Плеханова в конкретно-исторической обстановке их появления и развития. Во-вторых, надо дать их генетический анализ, установить диалектическую связь Плеханова с Чернышевским и Белинским. В-третьих, принять во внимание связь и взаимодействие эстетических теорий Плеханова с художественной практикой его времени. В-четвертых, считаться с эволюцией и внутренними изменениями эстетических взглядов самого Плеханова. И наконец в-пятых, связав теорию Плеханова с современным марксистским искусствознанием,— выяснить, «какие именно взгляды Плеханова можно считать в настоящее время устаревшими или несоответствующими действительности и почему. Какие взгляды Плеханова и каким образом вошли в современное марксистское искусствознание? и т. д. и т. п.».

С этими отправными положениями мы не можем не согласиться. Мы только добавили бы к четвертому пункту, что эволюцию и внутренние изменения эстетических взглядов Плеханова обязательно необходимо связывать с его общетеоретическими высказываниями. Ведь, как уже показал т. М. Н. Покровский, Плеханов-историк и идеолог оборончества имел

опору в Плеханове-философе. С другой стороны, недостатки общей методологии Плеханова, недостаточное преодоление им в ряде вопросов дефектов фейербаховского материализма теперь, после выхода ленинского конспекта «Науки логики», уже достаточно осознаны в широких кругах диалектиков-материалистов.

К сожалению, Андрузский не только не поставил этого вопроса, не только не задумался над задачей социологической характеристики Плеханова-теоретика, но забыл и о *своих* пяти китах. Ни одна из проблем, разобранных в книге, не решается на почве конкретно-исторической обстановки. Никакого генезиса работ Плеханова в труде Андрузского нет. Андрузский даже не пытается понять позицию Плеханова в критических работах о народниках, не вскрывает мотивов безоговорочно-отрицательного отношения Плеханова к кубизму.

Лучше, на первый взгляд, обстоит дело в отношении связи Плеханова с современным марксистским искусствознанием. *Но только на первый взгляд.* Раздавая нелестные эпитеты механистов и эклектиков Фриче, Беспалову, Михайлову и т. д., делая частые реверансы перед Л. Аксельрод (какова внутренняя «диалектика»!), автор «Эстетики Плеханова» забыл характеризовать, в какой мере современным искусствоведением усвоены и развиты важнейшие положения плехановской эстетики.

В результате Плеханов оказался *вывеской* для скудных и путанных эстетических теорий автора. В упорном стремлении установить по каждому вопросу свое единство с Плехановым Андрузский агитирует не только за правоту *каждого* замечания Плеханова, но и об'являет каждое *собственное* высказывание необходимым для эстетики Плеханова. Этим средствам выступления в теории соответствует и спекулятивное обращение с материалистической диалектикой и ее идеалистическим предтечей Гегелем. Гегелем пугает своих возможных оппонентов Андрузский с каждой

страницы, и возможно, что кой-кого запугает и запутает. Поэтому первая задача критики — разоблачить качество товаров Андрузского, вскрыть убожество его методологической позиции.

По существу проблемы «форма и содержание» Андрузский высказывается очень бегло. Предлагая различать внешнюю и внутреннюю формы, он относит первую к явлению предмета, вторую — к его сущности как единству «внутренней формы и содержания». Вслед затем он цитатой из Куно Фишера оспаривает возможность отождествления явления с формой и сущности — с содержанием. Наконец он прокламирует, что диалектика формы и содержания — **иное выражение** диаликтики качества-количества, и переходит к другим вопросам.

Но мимоходом совершонные ошибки сказываются на общих и частных методологических высказываниях книги. Поэтому на них следует задержаться.

Андрузский цитирует Куно Фишера: «Гегель различает в абсолютном основании следующие три отношения: форма и сущность, форма и материя, форма и содержание». Но в этой цитате нет надобности, ибо она ничего не об'ясняет. Всякий читавший «Науку Логики» знает, что «отношения» обозначены в заголовках соответствующих параграфов раздела «Абсолютное основание» в III главе 2-й части. Суть не в том, чтобы констатировать наличие этих отношений, а выяснить переходы одного в другое, показать конкретное значение категориальных различий для проблемы «формы и содержания».

Свои лекции об эстетике Гегель начинает с указания, что идея в искусстве принимает чувственную форму. Она должна «сделаться чем-то конкретным и материальным, чтобы облечься в отдельное полное бытие». Определенное мышление в образах, чтобы стать искусством, должно выразить себя внешним образом, должно материализоваться, овеществиться. Таким образом форма в отличие от сущности как непосредственного основания, есть обоснованное основание, положенная определенность,

устойчивость. «В том и состоит абсолютное взаимоотношение формы и сущности, — указывает Гегель,— что последняя есть простое единство основания и обоснованного и тем самым сама становится определенным или отрицательным и отличается как основа, от формы, но таким образом сама вместе с тем становится основанием и моментом формы» (Н. Л., стр. 56). Ленин цитирует в своем конспекте утверждение Гегеля, что нельзя спрашивать, каким образом форма привходит к сущности и делает энергичное указание: «форма существенна».

Здесь основание перехода Гегеля к другому отношению — формы и материи. Так как оказалось, что сущность есть еще нечто неопределенное, а форма — «нечто другое» — определенное качество, то сущность определяется как материя. Сущность становится материей, как бесформенное тождество самой с собой. Материя вообще, следовательно, рассматривается как субстрат формы. Определенная материя есть единство формы и материи.

Ленин комментирует этот параграф следующими фразами: «Материя не суть основание формы, а единство основания и обоснованного. Материя есть пассивное, форма — активное. Материя должна быть оформлена и форма должна материализоваться».

Единство формы и материи, положенное через их противоречие, через деятельность формы, которая в той же мерс является собственным движением самой материи, Гегель называет содержанием.

Содержание не тождественно форме: «Форма одновременно и содержится в самом содержании и представляет собой нечто внешнее ему. Мы здесь,— указывает Гегель в «Энциклопедии»,— имеем удвоение формы: во-первых, она как рефлектированная внутрь себя, есть внешнее, безразличное для содержания существование. В себе здесь дано абсолютное отношение между формой и содержанием, а именно — переход их друг в друга, так что содержание есть не что

иное, как переход содержания в форму. Этот переход представляет собою одно из важнейших определений. Но он полагается впервые в абсолютном отношении» (стр. 224).

Что означает последняя подчеркнутая мною фраза? Связь, сцепление всех трех отношений как развитие, опосредствование, конкретное определение диалектического единства формы и содержания. Отношение формы и содержания не противоположно отношению формы и сущности, оно является существенным выражением основания, и наоборот основание имеет в себе содержание и форму как взаимопроникающие противоположности.

Итак, отношение формы и содержания надо рассматривать как диалектическое становление определившейся сущности. В искусстве сознание не может воспринять идею без формы, но оно также не может воспринять форму отдельно от идеи, так как не существует абстрактных форм, не связанных с определенным содержанием. «Форма обладает... в своем собственном тождестве сущностью, как сущность в своей отрицательной природе — абсолютной формой». Иными словами, содержание, взятое отдельно от формы, перестает быть основанием, потому что основание есть то, что обосновывает свое явление.

Является ли явление таким несущественным и внешним моментом, как это представляется Андрузскому? Может ли оно быть целиком отнесено к внешней форме? Ни в каком случае.

Явление есть существование, положенное в противоречии, выражает то, что существует, т. е. сущность. Явление сущности Андрузский путает с голой видимостью сущности. Поэтому его противоставление внутренней и внешней формы неубедительно.

Если стать на точку зрения признания существенности формы, то ее должно рассматривать в связи с явлением, ибо действительность искусства всегда—единство формы и содержания.

единство сущности, как целого, и явления, как условия... Являющееся — сошлемся опять на Гегеля — имеет свое основание в материи, как в своей сущности, своей рефлексии внутри себя, противоположной своей непосредственности... явление таким образом движется вперед в бесконечном опосредствовании устойчивого существования формой, и следовательно также и неустойчивым существованием» («Энциклопедия», стр. 223).

В результате мы приходим к следующим выводам. В основании процесса образного мышления лежит социально-экономический процесс, бытие. Первым определением сущности искусства является возникновение формы, как особой устойчивой формы общественного сознания. Единство образного мышления и воспроизводимого им бытия образует материю искусства. Определенный характер искусства, стиль как конкретное общественное отношение, воспроизводит единство материи и формы, его содержание. Содержание и «безразлично» к форме, как социологический эквивалент, и зависит от нее, оно является в ней. Форма и содержание — постоянно устанавливающееся и постоянно снимающееся единство, потому что содержание, как сущность, всегда диалектически изменяется, всегда зависит от изменений в материальной структуре общества.

Внутренняя форма — компоненты стиля, его образы — в своей логике является и качеством и количеством. Внешняя форма — вид художественного творчества, его жанр — видимость сущности, неразвитое явление. Но поэтому нельзя ограничиваться констатацией различия внешней и внутренней формы, надо показать диалектическую связь их, переход внешней формы во внутреннюю, и обратно. Например, роман для пролетарского стиля есть видимость, внешняя форма, тогда как для буржуазной литературы он есть условие существования ее основного потока следовательно одна из внутренних форм.

Содержание также является и качеством и количеством. В своем развитии само содержание переходит из количества

в качество, дает скачок, в результате которого является новое содержание в новой форме.

В этом освещении очевидна формалистская основа положений Андрузского. «Искусство есть диалектический синтез общественного содержания и художественной формы»,—утверждает автор «Эстетики Плеханова». Это — фальшивое, идеалистическое и формалистское положение. Диалектический синтез — всегда результат самодвижения, внутренне-необходимого движения. Поэтому он не может быть соединением общественного содержания и художественной формы. Само общественное содержание выступает в художественной форме. Форма и содержание — не стороны целого, а единство противоположностей, основанием которого является общественное отношение. В форме потому обнаруживаются законы строения художественного творчества, что в ней вскрываются законы явления содержания. «Истина явления,— подчеркивает Гегель,— есть существенное отношение. Содержание последнего есть непосредственная сущая самостоятельность. Оно не есть третье относительно сущности и осуществления, но уже содержит в себе определенное соединение обоих» (Н. Л., стр. 101).

Ничего не поняв в важнейшем положении материалистической диалектики, в законе единства противоположностей, Андрузский вынужден стать на дуалистическую позицию, которую он, конечно, приписывает Плеханову.

«Социальную каузальность», по мнению Андрузского, следует относить к содержанию... «Имманентность... к художественной форме». «Движение искусства не составляет еще его развития, ибо необходима (!) внутренняя связь явлений искусства. Эта необходимая связь явлений искусства осуществляется об'ективной связью движущихся и изменяющихся художественных форм». После этого, Андрузский ловчится выставить в свое прикрытие т. Луппола: «Источник развития присущ самому развивающемуся предмету, конечно, опосред-

ствованному». Тов. Луппол совершенно прав, но его монистическая формула резко противоположна механистическому противоставлению движения и связи, каузальности и имманентности.

Андрузский может получить подтверждение мысли т. Луппола в работах Маркса и Ленина, но они окажутся орудием против цитированных выше положений. Ленин, например, говорит, что сущность диалектического познания состоит в развертывании всей совокупности моментов действительности, что каузальность надо понимать не в обычном смысле, а как «движение материи respective, движение истории, улавливаемое, усвояемое в своей внутренней связи до той или иной степени широты или глубины...» (Конспект, стр. 163). И это не расходится со следующим положением Маркса, которое в поучение Андрузскому мы приведем здесь полностью: «Мораль, религия, метафизика и прочие виды идеологии и соответствующие им формы сознания утрачивают свою видимость самостоятельности. У них вовсе нет истории, у них нет развития: только люди, развивающие свое материальное производство и свои материальные отношения, изменяют в этой своей деятельности также свое мышление и продукты своего мышления» (Архив, т. I, стр. 215).

Ни Маркс, ни Энгельс, ни Ленин, таким образом, не находят нужным противоставлять каузальное и имманентное. Только для кантианцев проблема ограничения каузального является важным вопросом. Диалектический метод решает самую проблему каузальности таким образом, что для него все развитие и каузально и имманентно. Конкретно, в отношении искусства, мы не можем отрицать внутренней связи между различными стилями. Но всякая попытка имманентно изучать переходы из одних форм в другие с нашей точки зрения бесплодна, потому что движение общества связывает, сцепляет, снимает и изменяет исторические формы в искусстве. Связь этапов искусства познается через движение общественных отношений. Его особенная закономерность воспроизводит общую

закономерность. Движение не бессвязно, как эклектически полагает Андрузский.

Со стремлениями Андрузского отделить художественную форму от содержания несомненно логически связана его ошибка в толковании искусства. Андрузский приводит формулу Плеханова, остающуюся безусловно верной: «Искусство есть образное воспроизведение эстетических понятий о действительности». Но вслед за тем Андрузский начинает дополнять Плеханова и делает совершенно противоположные выводы. Он пишет: «Совокупность материальных произведений, выражающих в конкретно-образной форме понятия общественного человека о прекрасном в широком смысле, являющиеся продуктом определенного общества или общественного класса, образует то, что называют искусством».

Под видом конкретизации определение Плеханова сужено и сведено к антимарксистскому положению. У Плеханова эстетические понятия есть ф о р м а овеществления образного мышления. У Андрузского эстетические понятия грубо сведены к эстетическому содержанию. У Плеханова содержанием искусства является идеологическая предметная деятельность общественного человека. У Андрузского критерий практики подменен созерцанием прекрасного. У Плеханова — активный человек, суб'ективно-практически относящийся к действительности. У Андрузского — пассивно-созерцательное отображение классом или обществом своих представлений о прекрасном. У Плеханова — специфическая форма единства об'екта и суб'екта.

В утешение Андрузскому можно заметить, что иногда он верно излагает Плеханова. Так, в данном случае, он мог бы себе возразить цитатой со стр. 71 своей книжки: «С марксистской точки зрения люди не делают несколько отдельных одна от другой историй — историю искусства, историю морали, историю философии, а одну только историю своих собственных общественных отношений, обусловливаемых состоянием производительных сил в каждое данное время». Беда в том,

что повторение этих азбучных положений не спасает Андрузского от новых и новых ошибок.

Из других ошибок Андрузского остановимся еще на двух актах материалистической критики. Эти «два акта» уже неоднократно механически истолковывались. Так, Лелевич и Горбачев на плехановской якобы основе строили свою теорию соединения марксистского и формального анализа (ср. также с известной речью т. Бухарина). Андрузский продолжает эту эклектическую линию, опираясь на свое понимание имманентного, каузального. Но, как мы уже указали, нельзя противопоставлять идею и форму. Когда Плеханов писал, что надо «понять идею и оценить форму», он имел ввиду материалистический перевод, приводимый им в предисловии к третьему изданию «За 20 лет» великолепной диалектической формулы Белинского: «показать идею художественного создания в ее конкретном проявлении, проследить ее в образах и найти целое и единое в частностях». Критик-марксист осуществляет оба акта в диалектическом единстве: сначала вскрывает в образах социальный конфликт, идеологию образов, суб'ект творчества, затем показывает, почему и как данное отысканное общественное отношение выразилось в соответствующей форме. Достоинства и недостатки формы выясняются им в соответствии, в единстве с содержанием. «Иначе сказать,— заключает Плеханов,— первый акт материалистической критики не только не устраняет надобности во втором акте, но предполагает его как свое необходимое дополнение», т. е. по существу перед нами один двусторонний акт.

О каком же дуализме содержания и формы можно здесь говорить? Андрузский явно извращает Плеханова по своему образу и подобию.

Андрузский очень недоволен сторонниками антибиографизма. Только на этом основании он зачисляет В. Ф. Переверзева в механисты. Но тут с ним особенно спорить нечего, ибо вопрос о биографии в методологии литературоведения для марксистов окончательно решен. Можно только посоветовать

автору «Эстетики Плеханова» не ограничиваться впредь ссылками на диалектику, а постараться изучить ее (и не по Аксельроду). Тогда он не станет заниматься тождесловием, что спецификумом искусства является эстетическое, не станет, вопреки диалектической логике, пытаться открыть общее и особенное в единичном как высшей конкретности.

В итоге надо признать, что книжка Андрузского об'ективно играет ревизионистскую роль. Явно извращая Плеханова, но прикрываясь абсолютным согласием с ним, эта книжка направлена в первую очередь против основ марксистско-ленинской методологии.

[illegible]. П. Кин

ГАМЛЕТИЗМ И НИГИЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ТУРГЕНЕВА

Понимание творчества писателя в его целом, развернутом виде будет обеспечено лишь в том случае, если будет понята зависимость отдельных явлений творчества. Оно распадается на ряд несходных образов, в нем намечаются тенденции, направления которых выступают как противоположные. Констатирование противоположности тенденций будет делом бесплодным, если не будет обнаружена точка, в которой пересекаются эти различно направленные линии.

Отказ от такой постановки задачи означал бы признание в творчестве нескольких самостоятельных начал, механически скрепленных личностью писателя. Различные образы зачерчены одной рукой, противоположные силы борются в пределах одного произведения — здесь мы не идем дальше чисто-рефлективных определений. Такой подход к творчеству исключает самую возможность его понимания. Различие абсолютно несходных явлений ничего не говорит сознание; так, различие «пера и верблюда» для нас безразлично, оно становится бессмысленным сборищем фактов и приобретает смысл лишь тогда, когда будет установлено взаимное отношение различий, их общность и сходство. Поэтому основной предпосылкой этой работы является понимание художественного творчества как единства, различные части которого возникают как проявления этого единства. Такая предпосылка обязывает к соблюдению в работе следующих условий: установления единого принципа творчества писателя, вскрытия необходимости возникновения явлений творчества и их причинной связи,

Эта же предпосылка обусловливает предварительное сужение об'екта исследования. Становится нужным первоначальный отбор таких данных творчества, в которых его закономерность отразилась с наибольшей полнотой и выразительностью, чтобы потом, на основании добытых результатов, итти к пониманию закономерности его более мелких единиц. Во-вторых, для удобства исследования надо взять единообразный материал, об'единенный общими признаками; таким материалом мы выбрали романы Тургенева; его повести и очерки лишь частично использованы в работе в качестве иллюстративного материала. В анализе образов Тургенева я придерживался порядка их возникновения — от первых произведений Тургенева к последующим. Из этого, однако, я не делаю правила: такой порядок принят лишь потому, что последовательность романов Тургенева не нарушает последовательности логических выводов работы.

***

Первым романом Тургенева, появившимся в 1856 году, был «Рудин».

Рудин — личность во всех отношениях необычайная. Он образован, культурен и стремится к пониманию окружающих его явлений; он говорит обычно «умно, горячо, дельно», выказывает «много знания, много начитанности» (т. IV, стр. 329). Он очень умен — о нем говорят даже, что «Рудин — гениальная натура» и другие соглашаются, что «гениальность в нем, пожалуй, есть» (стр. 415). Особо выделяет его дар красноречия; красноречие в молодости поставило его во главе студенческого кружка: когда говорил Рудин,— вспоминает Лежнев,—«стройный порядок водворялся во всем, что мы знали, все разбросанное вдруг соединялось, складывалось, вырастало перед нами, точно здание, все светлело, дух веял всюду» и т. д. (стр. 363). Благодаря этому он «имел влияние сильное на многих»; красноречием он покорил сердце Натальи Ласунской, ему симпатизируют почти все действующие лица романа; даже «одного довольно странного господина», богатого

помещика, который «с усилием держался на высоте ума и говорить почти не умел, только поводил выразительно глазами и значительно покачивал головой»,— даже его Рудин увлек своими идеями. Сверх того он энтузиаст, он страстно относится к людям и событиям — его способны увлечь самые разнообразные проекты. Рудин познакомился с «довольно странным господином» и уехал в деревню, чтобы взяться за реорганизацию его поместья. Рудин понимал, что помещик этот глуп, Рудину не было никакого дела до его поместья,— но за дело он взялся горячо: «Планы, брат, у меня были громадные: я мечтал о разных усовершенствованиях, нововведениях». Некий Курбеев предложил Рудину превратить одну реку в судоходную,— денег у них не было, предприятие было безнадежное,— но Рудин и здесь загорелся «проектами самыми смелыми, самыми неожиданными». Среди прочих его воодушевила «мысль действовать на юношество», но и в скромные обязанности преподавателя словесности он внес обычный свой энтузиазм.

Все это — достоинства Рудина; само собой он был наделен и недостатками. Это деление подсказывает нам автор; в романе дано резкое разграничение добродетелей и пороков, которое в дальнейших произведениях Тургенева не наблюдается в такой форме. Рудин поверхностен: он рассуждает на общие темы, схватывает несущественное, говорит он «высоко и темно». Он не серьезен, не практичен, не энергичен: уже та легкость, с которой он берется за сомнительные или явно невыполнимые проекты, говорит против него. В нем есть нерешимость и мягкость характера, заставляющие его отступать и не доводить дело до конца. «Выдержки в тебе не было»,— говорит про него Лежнев.

Таков психологический состав образа Рудина. В романе эти черты рассеяны по диалогам, фактам, авторским отступлениям. Мы выбрали их из этой оболочки и получили краткий перечень этих психических свойств с целью определить, какими причинами обусловлено возникновение этого

образа. Но достаточно ли этого перечня для соотнесения образа к причинам? Можно ли прямо устанавливать связь таких черт образа, как ум, красноречие, энтузиазм, с той социальной почвой, на которой вырос этот образ? Являются ли эти, взятые сами по себе, психологические черты его решающей характеристикой?

«Психологический комплекс» дает нам лишь возможность соотнесения; так, образ, наделенный умом, красноречием, искренностью, мог быть образом дворянским. Но психологический состав образа еще не делает необходимым такое соотнесение, потому что дворянский образ мог быть и не наделен умом или красноречием и тем не менее мог быть все же дворянским образом,— и потому, что этот психологический состав образа можно соотнести и к другим классам. Психологические свойства сами по себе не являются характерными для какого-либо определенного класса: они общи всем классам. Такое соотнесение имело бы смысл лишь в том случае, если бы эти психические свойства были в реальной действительности закреплены за определенными классами: например, если бы ум или искренность были преимущественно перед остальными классами свойствами дворянства. Поскольку такое прикрепление психических свойств к классам невозможно, постольку и определение социального эквивалента на основании психологического комплекса (как это делает, например, Поспелов) является неверным.

Поэтому определение психологических свойств образа есть лишь часть работы. Ими можно воспользоваться для анализа лишь тогда, когда они будут сведены к некой единице измерения, к такому показателю, который даст возможность определить, на каком едином принципе возникает разнообразие эмоций и свойств образа. Психологический состав должен быть об'яснен прежде, чем об'яснять с его помощью социальные корни образа. Черты характера так и останутся перечнем, ничем не связанным, кроме личности действующего лица, если не будет обнаружена их общность.

Но, говоря об этой единице измерения, нельзя представлять ее себе статически. Литературный образ, чтобы быть понятым, должен быть соотнесен к социальной действительности,— но как? Какие именно и в каком соотношении черты образа должны совпасть с действительностью и с какими именно сторонами действительности? Всякая попытка сличения статически взятых черт образа со статически взятыми сторонами действительности должна потерпеть очевидную неудачу уже потому, что ни образ, ни действительность не существуют как статические величины. Нельзя понять действительность, констатируя наличие явлений,— надо понять их противоречие. Равно и в образе надо нащупать его противоречие, его внутренний конфликт,— только тогда он может быть об'яснен. Закономерность образа есть отражение социальной закономерности: противоречие действительности проявляется в литературе как конфликт образа. Поэтому единицей измерения должен послужить этот конфликт, поскольку он дает возможность сотнесения образа к породившим его причинам. Мы не можем отвлечься от психологических черт образа, поскольку борющиеся силы действительности выступают в произведении как внутренняя борьба характера, как борьба двух характеров; но было бы ошибочным уводить исследование по линии психологического анализа.

Возвращаясь к Рудину, мы обращаем внимание на то, что как ни разнообразны черты его характера, все они в точной последовательности повторяют один и тот же конфликт. Он одарен чрезвычайно активными чертами: энтузиазм, красноречие, ум, культурность — все эти свойства заставляют предполагать в Рудине борца, организатора, способного на кипучую деятельность. Но эти достоинства последовательно вступают в противоречие с другими чертами характера Рудина: они приходят в конфликт с вялостью, податливостью, недостатком выдержки, поверхностностью, непрактичностью, и весь характер нивелируется до уровня бездействия. Здесь мы находим общность между различными явлениями: ум и

красноречие есть разные свойства, но они одинаково бесполезны. Это разнообразие черт сводится к одному основному конфликту — к противопоставлению силы и слабости, цели и осуществления, движения и неподвижности. Поэтому основной конфликт этого образа мы определим так: стремление к действию и неспособность осуществить это стремление.

Проверяя это соображение на материале романа, мы замечаем, что психологический конфликт Рудина пронизывает всю фактическую ткань сюжета: конфликт чувств возникает как конфликт фактов. Разнообразие этих фактов только подтверждает упорное однообразие конфликта: он повторяется в деловых отношениях, в любовной интриге, в диалогах. В стремлении наладить хозяйство, исправить реку, преподавать словесность — этот конфликт развертывается с наглядностью, которая не требует комментария: из планов и проектов ничего не выходит, с помещиком Рудин поссорился, река осталась несудоходной, из преподавателей его выгнали. Здесь, в отношениях Рудина к об'ективному миру, конфликт действия и бездействия очевиден, он прямо мотивируется столкновением этих противоположностей. При переходе к суб'ективным переживаниям Рудина конфликт сохраняется во всей полноте, хотя и приобретает кажущуюся немотивированность. Рудин полюбил Наталью Ласунскую и легко добился ее любви, хотел жениться на ней, но от брака отказался по мотивам довольно странным. Он опасался, что отрицательное отношение Ласунской-матери к их браку огорчит Наталью; Наталья же, наоборот, была огорчена этим не очень, но брак все-таки не состоялся. Если предприятию с несудоходной рекой помешали об'ективные препятствия (не было денег), то в интимных отношениях Рудина это препятствие снимается согласием Натальи на брак против воли матери, и конфликт действия и бездействия целиком разыгрывается как внутренний конфликт Рудина. В романе мы находим эпизод, в котором внешних препятствий нет вовсе: за границей Рудин влюбился

в модистку и ухаживал за ней очень успешно. В решительный момент он два часа «гладил француженку по голове, задумчиво глядел на небо и несколько раз повторил, что чувствует к ней отеческую нежность. Француженка вернулась домой взбешенная...» (стр. 415).

Конфликт стремления к действию и неспособности действовать, будучи перенесен из области действия в область интимную, возникает как стремление к любви и неспособность любить. В разных отношениях этот конфликт проявляется различно: как деятельность бесполезная или как деятельность бесцельная, когда человек действует лишь в силу отвлеченного импульса действия,— но все это лишь разветвление и видоизменение основного конфликта.

В свете этого конфликта черты характера Рудина приобретают новое освещение. Они нивелируются, снижаются; его красноречие, лишенное начала действия и направленности, становится рассуждательством, безобидной привычкой докапываться до сути вещей, особым видом умственного спорта. Его энтузиазм, с которым он относится ко всему попадающемуся на его глаза, становится легкой возбудимостью, способностью к быстрым реакциям, а то и просто чувствительностью. Его благородство, ум, искренность, не найдя себе целесообразного применения, должны несколько понизиться в квалификации: из качеств деятеля, трибуна и организатора — в обычные, житейские черты симпатичного человека. Логика конфликта подсказывает это снижение; самое направление конфликта подсказывает возможность другого образа, в котором конфликт Рудина получит свое дальнейшее развитие.

В Рудине полюсы конфликта обострены, противоположности даны как большие величины: ум гениальный противопоставлен трагической неспособности действовать. Но, изменяя величины, мы не изменяем их отношений: средний ум, противопоставленный столь же среднему бездействию, повторит тот же конфликт, количественные изменения не нарушат пределов

меры. Эти предпосылки логически подводят нас к образу Лаврецкого из «Дворянского гнезда».

Лаврецкий по темпераменту спокойнее Рудина, в нем нет той истерической подвижности, которая бросает Рудина на различные предприятия. Он не переделывает, как Рудин, несудоходную реку в судоходную, не преобразует имений и тем более не дерется на баррикадах,— он всего только хочет научиться «пахать землю». Лаврецкий обыденнее Рудина, он не обладает его талантами — он просто человек способный и умный. Но в основных, решающих чертах образ Лаврецкого продолжает образ Рудина.

Это смягчение черт образа Лаврецкого прежде всего вызвано тем, что тема «Дворянского гнезда» значительно уже темы «Рудина». В «Дворянском гнезде» содержание развертывается почти исключительно на мотиве любви Лаврецкого сначала к его жене, Варваре Павловне, потом к Лизе Калитиной. О том, что Лаврецкий учится пахать землю, мы узнаем лишь из случайных замечаний. Образ Лаврецкого поэтому характеризуется почти исключительно его отношением к двум этим женщинам и к небольшому интимному кругу лиц, в разной степени имеющих отношение к его любовной истории.

По характеру своему Лаврецкий добр: он жалеет неудачника-музыканта Лемма, дворовых людей, своего приятеля Михалевича и даже цепную собаку. Он великодушен и благороден: со своей женой, Варварой Павловной, обманувшей его и продолжавшей обманывать впоследствии, он поступил весьма мягко.

Также и остальные свойства характера Рудина повторены в Лаврецком в несколько сниженном виде. Лаврецкий чрезвычайно склонен к рассуждательству: столь же охотно и легко, как Рудин ораторствовал о просвещении, искусстве, женской любви и других предметах,— Лаврецкий рассуждает о молодом поколении, о религии, о любви и о народной правде. Страсти Лаврецкого к рассуждательству посвящена целая глава (25-я), в которой даже не передается содержание рассуждений Лав-

рецкого,— показано только, что Лаврецкий «вопит», обвиняет, оправдывается и машет руками с дворовым человеком Антоном о старых временах.

Я не хочу, однако, делать из этих совпадений психологического состава образов Лаврецкого и Рудина доказательства их тождества. Эти совпадения не случайны, но сами по себе они могут быть случайными. Это — лишь внешнее сходство, которое может стать интересным и приобрести силу аргумента лишь в том случае, если оно является проявлением внутреннего, более глубокого сходства образов. Дело, например, не в том, что Лаврецкий добр,— он мог бы быть и злым. Гораздо важнее то, какое употребление делает Лаврецкий из этого свойства своего характера, т. е. опровергает или подтверждает это свойство основной конфликт образа Рудина. Этой основной чертой в образе Рудина мы признали стремление к действию и неспособность действовать; если по этой линии образ Лаврецкого не совпадет с образом Рудина,— тогда сходство остальных особенностей образов должно признать случайным и внешним.

При внимательном рассмотрении образа Лаврецкого прежде всего замечается пассивный, бездейственный характер всех его данных. Он добр, но это — доброта человека, который не в состоянии рассердиться. Особенно ясно это сказывается в сцене, когда он узнает об измене своей жены. Лаврецкий любил свою жену очень сильно, слепо ей верил: описанию его чувств посвящено несколько глав. Жена изменила ему с человеком ничтожным и пустым; никаких соображений особого порядка, способных оправдать ее поведение в глазах Лаврецкого, не было. Вот что произошло с Лаврецким: найдя разоблачающую записку, он «закричал и задохнулся и заплакал в одно мгновение... Прошло несколько минут, прошло полчаса,— Лаврецкий все стоял, стискивая роковую записку в руке и бессмысленно глядел на пол; сквозь какой-то темный вихрь мерещились ему бледные лица» и т. п. Вошла его жена, «Лаврецкий затрепетал весь... он почувствовал, что

в это мгновение он был в состоянии истерзать ее, избить ее до полусмерти, по-мужицки задушить ее своими руками...» Однако вместо всего этого он выбежал из дому и до следующего дня бродил по окрестностям. Здесь его снова беспокоили разные кровожадные планы: «он хотел пойти, сказать им: Со мной напрасно пошутили; прадед мой мужиков за ребра вешал, а дед мой сам был мужик — да убить их обоих» (стр. 240—241). Дело все-таки кончилось тем, что он написал жене записку самого невинного содержания, в которой назначал ей пенсию и предлагал ей «делать, что хочет, и жить, где хочет». Поступок добрый, но он свидетельствует скорее о неспособности Лаврецкого «истерзать, избить до полусмерти» или «вешать за ребра», нежели об его активном желании быть добрым.

Интересно проявление еще одной значительной черты образа Лаврецкого — его великодушия и благородства,—качеств, которыми и Рудин и Лаврецкий были снабжены с избытком. В главе 36-й к Лаврецкому возвратилась его жена с дочерью; относительно последней он не был уверен, принадлежит ли она ему или кому другому. Жена возвратилась в самый неудобный момент — в разгар его любви к Лизе. Лаврецкий явно видел мотивы ее приезда: это был шантаж, задуманный и выполненный очень безвкусно. При появлении жены у Лаврецкого «захватило дыхание», он был глубоко взволнован, но все, что он способен был сделать, это — «выбежать вон» (стр. 311). При вторичном свидании Лаврецкий «окинул ее злобным взглядом, чуть не воскликнул: «браво!», чуть не ударил ее кулаком по темени,— и удалился» (стр. 315). Таких «чуть не» в романе очень много; заметим, что и Рудин чуть не сделался преподавателем и чуть не убежал с Натальей. Взамен всего этого Лаврецкий определил жене жить в своем лучшем имении, чего она особенно и добивалась. Это — великодушный жест, но жест пассивный. Ударив жену по темени, Лаврецкий поступил бы дурно, но во всяком случае активно, следуя импульсу действия. Отдавая жене

именье, Лаврецкий выбирал линию наименьшего сопротивления.

Наконец, возьмем центральное событие романа — любовь Лаврецкого к Лизе. В 31-й главе Лаврецкий сознает, что он влюблен. Этот факт он прежде всего ознаменовывает рассуждением, длящимся целый абзац; ни клятв, ни восторгов, ни патетических вздохов, столь обычных в произведениях других авторов, любовь в Лаврецком не вызывает. Самое рассуждение его носит оттенок сожаления и нерешительности: стоило ли влюбляться?

Естественно ожидать со стороны человека влюбленного хотя бы элементарного ухаживания. Но Лаврецкий не сделал ни одного движения в этом направлении. Поведение Лаврецкого было столь пассивно, что его об'яснение в любви произошло внезапно, нечаянно. Ночью он вышел гулять и «долго бродил по росистой траве; узкая тропинка попалась ему; он пошел по ней. Она привела его к длинному забору, к калитке, он попытался, сам не зная зачем, толкнуть ее; она слабо скрипнула и отворилась, словно ждала прикосновения его руки. Лаврецкий очутился в саду, сделал несколько шагов по липовой аллее и вдруг остановился в изумлении: он узнал сад Калитиных» (стр. 299).

Он пришел не сам — «его привела» тропинка,— у Лаврецкого же и в мыслях не было об'ясняться в любви. Столь же случайно в сад вышла Лиза: Лаврецкий не назначал свидания и вовсе ее не ждал. Как бы сознавая свою пассивную, глубоко-безразличную роль во всем этом деле, Лаврецкий, об'ясняясь в любви, говорит Лизе:

«Я не думал притти сюда,— меня привело» (с. 301).

Мы не знаем содержания спора Михалевича с Лаврецким — Тургенев не передает его, даны только отдельные замечания. И, несмотря на это, нас нисколько не удивляет ничем не подкрепленное заявление Михалевича о Лаврецком: «Ты — байбак, и ты злостный байбак, байбак с сознанием, не наивный

байбак. Наивные байбаки лежат себе на печи и ничего не делают, потому что не умеют ничего делать; они и не думают ничего, а ты мыслящий человек — и лежишь; ты мог бы что-нибудь делать — и ничего не делаешь...»

«Да что ты бранишься?» — вопил в свою очередь Лаврецкий (с. 268), доказывая, что он не байбак. Это был труд напрасный, потому что из всего поведения Лаврецкого действительно следует, что он «злостный байбак». Мало того, это не было тайной и для самого Лаврецкого. «А ведь он, пожалуй, прав,— рассуждал Лаврецкий после от'езда Михалевича,— пожалуй, что я байбак» (с. 271).

Эту черту — неспособность к действию, об'единяющую Рудина и Лаврецкого,— мы взяли как исходный пункт их сходства потому, что она дана наиболее выпукло в обоих романах, и потому, что именно она реализуется, находит себе выражение как конечный итог этих произведений. Однако нельзя забывать о первом условии этого образа — о стремлении действовать. Бездействие, чтобы найти себе выражение, должно противополагаться действию; качество, данное как абсолютное, было бы просто безразличным для нашего сознания. Если бы образ Лаврецкого — Рудина не носил в себе начала действия, то он не существовал бы как образ бездеятельный.

Заметим, что Рудин не просто бездействует,— он по натуре реформатор, в нем заложены семена недовольства действительностью и желание исправить действительность: Рудин мечтает «о разных усовершенствованиях, нововведениях». Пусть эффект этих усовершенствований — самый жалкий,— это все же не позволяет нам отвлечься от этого свойства Рудина. Лаврецкий тоже не просто байбак,— это байбак умный, он сознает свое байбачество и врядли доволен своим состоянием; недаром Михалевич называет его скептиком и циником; он хочет выучиться «пахать землю», очевидно сознавая, что он не умеет ее пахать. Он «сознавал недостатки своего воспитания и вознамерился по возможности воротить упущенное. Он поступил в физико-математическое отделение» (стр. 230). Правда,

он не кончил университета, и «недостатки его воспитания», повидимому, остались неисправленными, но стремление исправить их было налицо. В Рудине это стремление к действию развито сильнее, чем в Лаврецком, что об'ясняется, как было сказано, сужением темы романа в «Дворянском гнезде».

* * *

Подведем предварительные итоги. Отвлекаясь от частных проявлений образов Рудина — Лаврецкого, беря эти образы в их основных чертах, мы отметим наличие следующих специфических черт: критическое отношение к явлениям личной и общественной жизни, культурность, широта умственных запросов и стремление видоизменить, исправить окружающую действительность. Эти свойства, носящие характер активный, приходят в противоречие с неспособностью реализовать стремления, с чертами вялости и бездействия. Это общее противоречие, лежащее в основе образа, находит свое проявление в частных, конкретных свойствах образа, придавая им характер вялости и бездействия — пассивной доброты (дело не изменилось бы, если бы это была пассивная злоба), пассивного великодушия и сожаления к людям.

Это определение образа Рудина — Лаврецкого может навести на некоторые ассоциации: в литературе был прецедент с героем, поставленным перед проблемой действия и неспособностью действовать; «Гамлет» Шекспира по общему складу образа вызывает сравнение с образом Рудина. Мы не намерены углубляться в это сходство и решать вопрос, какие причины обслуживают сходство Рудина и Гамлета — это не входит в задачи работы. Но, поскольку образ Рудина — Лаврецкого уже включает в себе двух представителей и, как мы увидим из дальнейшего, повторяется в ряде произведений Тургенева, он нуждается в обобщающем термине, и Гамлет может служить в качестве такого обобщения. На это дает нам право сам автор, который называет двух своих героев «российскими гамлетами» («Новь» и «Гамлет Щигровского уезда»).

Мы рассматриваем явления литературы как явления закономерные и, следовательно, необходимые. Закономерность литературного образа не является самодовлеющей — она есть лишь специфическое выражение социальной закономерности, создавшей данный литературный образ. Поэтому психологическая коллизия образа должна быть понята из динамики общественных отношений. Самое стремление к активному действию есть лишь выражение общественной активности некой социальной группы, существо которой нам предстоит вскрыть: неспособность к действию есть лишь выражение социального бессилия этой группы. Двойственности литературного образа в социальной действительности соответствует некая двойственность класса. Поэтому причину возникновения «российского Гамлета» надо отнести к той общественной группе, для которой было характерно заключенное в этом образе противоречие.

Еще в «Записках охотника» появляется примечательная фигура помещика Пантелея Чертопханова. Он происходил «от старинного дома, некогда богатого... Отцу Пантелея Еремеевича досталось именье уже разоренное», однако еще настолько крепкое, что его хватило для барских дурачеств до самой смерти помещика; уже после его смерти именье было продано с молотка за долги.

Однако интересен способ, каким этот помещик доконал свое именье. Естественно, что хозяин разоряется от лености, нерадения, отсутствия инициативы. Здесь положение было обратное: старший Чертопханов чувствовал, что хозяйство расползается, что жить, как жили деды, т. е. «принимали званных и незванных, кормили их наубой, отпускали по четверти овса чужим кучерам на тройку, держали музыкантов, песенников, гаеров и собак»,— что так жить нельзя. Держать музыкантов и гаеров, кормить званных и незванных можно было без ущерба в условиях натурального хозяйства, когда овес, живность и другие продукты хозяйства предназначались к потреблению внутри помещичьего именья. Новые отношения,

внесенные разложением натурального хозяйства, настойчиво требовали преобразований в имении; барин чувствовал необходимость действовать, активно повлиять на ход событий и преобразования вносил. Но коренная ломка исключалась условиями крепостного хозяйства, и барские преобразования превращались в затеи не только глупые, но и вредные: «покойник, должно признаться, престранным образом разорился: хозяйственный расчет его сгубил... Каждый день, бывало, новую затею придумывал: то из лопуха суп варил, то лошадям стриг хвосты на картузы дворовым людям, то лен собирался крапивой заменить, свиней кормить грибами...» Это еще сравнительно невинно,— хозяйственный размах влек его дальше: «избы крестьянам по новому плану перестраивать начал, и все из хозяйственного расчета; по три двора вместе ставил треугольником, а в середине воздвигал шест с раскрашенной скворешницей и флагом». Эти и подобные предприятия привели к тому, что Чертопханову-сыну досталось по смерти отца небольшое заложенное село да четырнадцать десятин пустоши.

Пример Чертопханова не является единичным — кризис крепостного, дворянского землевладения был явлением общим для этого времени. Старая хозяйственная база колебалась и разрушалась; это ставило перед помещиком неизбежный вопрос: что делать дальше? Силы, разрушающие экономические основы дворянства, разрушали также систему политических, моральных и других воззрений, полученных в наследство от отцов и дедов вместе с расшатанным хозяйством. Мы говорим— дворянство, беря его в целом, но, несомненно, кризис этот специфически проявлялся в отношении различных групп дворянства. Инерция разорения имела стремительную силу именно для среднего и мелкого дворянства, значительно большую, нежели для крупного. Перед среднепоместным дворянством оно ставило проблему действия — что делать дальше. Этим вопросом застигнуты герои Тургенева, здесь находится точка, в которой пересекаются разнообразные линии творчества,—

и здесь корень разницы между крупнопоместным художником Толстым и среднепоместным Тургеневым. Крупнопоместное дворянство, расшатанное развитием капиталистических отношений, оттесненное от руководящей политической роли, все же сохранило значительную часть своей социально-экономической мощи и потому могло «юродствовать во Христе», так как человек, поставленный в крайнюю необходимость, юродствовать не станет. Романтическое разочарование и байронизм Печорина были бы смешны да и просто недоступны наследнику заложенного села и четырнадцати десятин пустоши, и судьба Чертопханова-сына дает этому очевидный пример. Самое же юродство есть, чего доброго, особая разновидность барских затей, которым предавался покойник Чертопханов. Перед среднепоместным дворянством жизнь ставила вопрос жестоко, перспективы разорения стояли в столь опасной близости, что помещик должен был искать непосредственных и практических выходов, надо было действовать. Это действие должно было развиваться в одном преимущественно направлении: в реорганизации хозяйства на капиталистических основаниях.

Эти общие предпосылки определяют возникновение либерального дворянина. По отношению к нелиберальному дворянству он стоял в двойственном положении. С одной стороны, новые отношения, несущие с собой отмену крепостного права, вторжение между барином и мужиком вольно-наемного труда, превращение самого барина из владельца поместья в реорганизатора хозяйства — все это требовало преодоления и разрушения взглядов, идей и принципов, ставших предрассудками в свете буржуазных отношений. С другой стороны, это разрушение не уничтожало основного качества, того, что дворянин оставался дворянином, владельцем поместья и земли,— буржуазное дворянство лишь воспроизводило на новой основе дворянство крепостническое, оно не разрывало границ класса. Таким образом либеральный дворянин об'единял в себе черты специфически-дворянские и черты специфически-буржуазные; это об'единение не являлось механиче-

ским смешением, возникало новое качество, таившее в себе новые противоречия.

Основное противоречие дворянского либерализма содержалось в его половинчатом, межеумочном положении. Он был обречен на неполноту, недействительность, непоследовательность, в его освободительных и обновительных тенденциях заключалось отрицание этих тенденций. Отрицание крепостнической системы не могло быть последовательным и полным уже потому, что самое проведение реформы нуждалось в крепостнических методах; во-вторых, самая реформа включала в себя, сохраняла значительную часть крепостнической системы. Либеральный дворянин не мог последовательно провести капиталистическую реорганизацию поместья, не сохраняя системы отработков и отрезков. Считая необходимым освободить мужика,— при чем, само собой, это освобождение мотивировалось высокоидейными и нравственными соображениями,— либеральный дворянин не мог отказаться от его частичного закрепощения круговой порукой и сословным неравноправием. Дед, владелец крепостного хозяйства, на законном основании, не отягощая свою совесть никакими нравственными рефлексами, порол мужика на конюшне; либеральный помещик (даже после реформы) драл мужика в волостном правлении, хотя это и было противно его либеральным убеждениям.

Так, либеральному Лаврецкому противопоставлен образ прадеда-крепостника, который с полным убеждением вешал мужиков за ребра: «до нынешнего дня не умолкла молва об его самоуправстве, о бешеном его нраве, безумной щедрости и алчности неутолимой». Его цельной натуре были чужды либеральные сомнения Лаврецкого: «Лаврецкий не мог сидеть в гостиной: ему так и чудилось, что прадед Андрей презрительно глядит с полотна на своего хилого потомка.— Эх, ты, мелко плаваешь!— казалось, говорили его на бок скрученные губы» (с. 333). Буржуазные реформы влекли с собой политические свободы, демократизацию общества; либеральный помещик, становясь проводником этих реформ, должен был,

однако, быть противником политических свобод, потому что реформы эти были такого свойства, что для их проведения нужна была железная рука самодержавия. Это было движение вперед, но вместе с тем и движение назад, отрицание прошлого и его восстановление, принятие будущего и отказ от него. Это своеобразное положение либерального дворянства, лишившее его цельности и мысли и действия, поставив его колеблющимся на грани двух эпох,— а колебания при подготовке и проведении реформы принимали прямо панический характер,— создало возможность и обусловило появление в литературе образа «российского Гамлета».

Было бы бесполезным спрашивать для проверки этого вывода, как относился Рудин к барщинному хозяйству или что говорил Лаврецкий о работе редакционных комиссий. Социальная действительность дана в образе, образ адэкватен действительности, но эта адэкватность проявляется в специфической форме. Мы стоим на точке зрения единства суб'екта и об'екта, но не на точке зрения их тождества; литература, непосредственно повторяющая жизнь, была бы худшим видом тавтологии. Для нас доказательством служит не то, что Лаврецкий — дворянин и владеет поместьем. Это может стать доказательством лишь в цепи других доказательств; решающим же доказательством для нас служит то, что движущее, основное противоречие образа Лаврецкого могло появиться лишь на среднепоместной, дворянско-либеральной основе. После этого мы привлечем в качестве вторичного доказательства и примера дворянское происхождение Лаврецкого, его отношение к крепостным крестьянам и пр.

Образ «российского Гамлета» является образом, в котором с наибольшей очевидностью выразилась классовая реальность либерального дворянства. Именно в этом образе действительность, создавшая это произведение, отражена с наибольшей полнотой. Остальные образы, данные в произведении, развертывают действительность, характеризуя, дополняя и расширяя образ Гамлета. Образ великосветского Паншина

в «Дворянском гнезде» характеризует либеральное отрицание Лаврецким светской жизни; образ дворового человека Антона характеризует либеральное снисхождение Лаврецкого к крепостному крестьянину. Эти образы играют роль об'ектов, на которые направлены деятельность и мысли стержневого образа Лаврецкого, равно как в реальной действительности светская бюрократия и крепостные мужики были внешними об'ектами деятельности, планов и соображений либерального дворянства. Само собой разумеется, что образ Гамлета тоже находится в зависимости от этих образов, ибо, не различаясь, не противополагая себя им, стержневой образ был бы неразличим, он перестал бы существовать. Но в то время как образ Гамлета заключает в себе реальное внутреннее противоречие своего класса, образ Антона не может быть соотнесен к крепостному крестьянству иначе как через дворянски-ограниченное понимание «российского Гамлета».

При пристальном внимании можно заметить, что стержневой образ различается не только от образов об'ектных, но и от самого себя; некоторая сторона классового бытия противопоставлена его другой стороне. Это противопоставление кажется незначительным в первых романах Тургенева, но оно является весьма важным для понимания дальнейшего развития творчества.

В «Рудине» зарисован помещик Лежнев,— насмешливый, спокойный и несколько ленивый человек. Рудин — вития, герой студенческих кружков, питомец наук, оторван от усадьбы и хозяйства. Он представитель прогресса, шумящего где-то в столичных городах; в хозяйстве Рудин разбирается плохо и вовсе им не интересуется. Лежнев, напротив, безвыездно живет в деревне, занят хозяйством и к Рудину относится скептически.

Однако в свое время и Лежнев витийствовал в студенческих кружках, толковал о прогрессе и был не только сподвижником, но и учеником Рудина. Позже он разочаровался во всем этом, понял, что культура, прогресс, гегельянство не

находят себе реального применения в условиях жизни средне-дворянского круга, к которому он принадлежал,— и вернулся к хозяйству, к усадьбе учиться «пахать землю». Здесь перед нами возникают два Гамлета: Гамлет, упорствующий в своем гамлетизме, верный ему до конца, и Гамлет, ищущий иного выхода, вернувшийся в дедовскую усадьбу.

То же противопоставление мы находим и в «Дворянском гнезде», но в несколько ином отношении. Здесь уже Лаврецкий занимает место Лежнева: он бежит из университета в деревню «пахать землю». Мы находим также и призрак Рудина: Михалевич, «вечный студент», университетский товарищ Лаврецкого, произносит громкие речи о культуре и упрекает Лаврецкого в отступничестве.

Таким образом перед нами два варианта Гамлета, его две возможности. Здесь образовывается как бы замкнутый круг, по орбите которого передвигается образ Гамлета: усадьба и университет являются двумя противоположными точками этого круга.

Одна из этих возможностей, университетский, культурный, оторванный от усадьбы Гамлет, выступает как отрицаемая сторона действительности. Рудин и Михалевич — отщепенцы, лишние люди, не находящие себе места в жизни. Все их прекрасные качества бесполезны и отягощают их мертвым грузом. В условиях крепостного хозяйства оказывалось бесполезным не только общее философское образование, но даже и научно-агрономические знания не находили себе применения и выливались в форму краснобайства и прожектерства: вспомним деятельность Рудина в усадьбе «довольно странного господина».

Таким образом первый вариант Гамлета, оторванного от усадьбы, выступает как ложная и отрицаемая возможность. Остается вторая — Гамлет, ищущий «народной правды», вернувшийся к хозяйству и к земле. В «Рудине» эта возможность как истинная, — Лежнев налаживает хозяйство, воспитывает

детей и занят целесообразной деятельностью,— однако ни самая эта деятельность, ни ее эффект не показаны: Лежнев проходит как боковая, второстепенная фигура романа. В «Дворянском гнезде» вернувшийся к земле Лаврецкий не находит себе применения в хозяйстве почти так же, как и Рудин, только в эпилоге Тургенев глухо, одной фразой постулирует, что Лаврецкий все же научится «пахать землю». Но все обстоятельства романа, весь ход сюжета заставляют сомневаться в этом; невольно напрашивается мысль, что Гамлету предстоит еще разочарование и в этой возможности, что возвращение в усадьбу не разрешит, но скорее усугубит противоречия гамлетизма.

Действительность, создавшая образ Гамлета, могла создать его только ей присущими средствами; поэтому подтверждение нашего вывода о социальной природе образа мы должны найти во всем составе произведения. Специфически-выраженному образу Гамлета должны соответствовать и специфические средства выражения. Для такой примерной проверки нашего вывода обратим внимание на композиционное построение романов Тургенева. Для него характерны длинные и частые отступления от сюжета романа. «Дворянское гнездо» начинается сбором гостей у Марьи Дмитриевны Калитиной. В первой же главе сделано биографическое отступление для характеристики хозяйки и ее тетки. Далее идет разговор на различные, довольно несущественные темы, сюжет романа еще не двинут с места, действующие лица находятся все в прежнем, данном в начале романа положении,— снова перерыв для характеристики Паншина, биографии его отца и его самого,— этому посвящена половина 4-й главы. В комнату входит Лемм. Вся пятая глава посвящена характеристике и биографии Лемма. Вечер заканчивается приходом Лаврецкого. Сюжет романа прерывается. 8, 9, 10 и 11-я главы посвящены характеристике и описанию Лаврецкого. Подобные же отступления сделаны для всех действующих лиц: Михалевича, Лизы и др.

Напрашивается мысль о недостатке творческих данных Тургенева; однако такое об'яснение явно недостаточно. Прерывание сюжета является не недостатком, а приемом, тесно связанным с другими особенностями построения романа. Прежде всего не всякий сюжет можно прерывать в десяти местах и притом в любом месте. Такие операции были бы невозможны в сюжете, насыщенном действием, стремительно развертывающемся от одного события к другому. В романах Тургенева действия нет, или почти нет, в них рассказ преобладает над действием: автор не столько показывает, сколько рассказывает.

Отметим еще несколько моментов, тесно связанных с этими особенностями построения произведений Тургенева. Обращает на себя внимание эпизодичность сюжетов. В основе сюжета лежит эпизод, случай, развернутый до пределов романа. Рудин приезжает в усадьбу Ласунской, потом уезжает; между этими двумя точками развертывается основное содержание романа; буквально то же происходит и с Лаврецким. Узкие рамки эпизода развернуты, с одной стороны, введением биографии героев и, с другой стороны, введением эпилогов, которое я назвал бы разновидностью биографии (каждый роман Тургенева снабжен эпилогом). Таким образом эпизодический сюжет заключается между двумя полюсами биографических отступлений. Здесь нет ничего похожего на романы, например, Толстого, в которых развитие сюжета представляет стройную последовательность событий, историю действующего лица, а не эпизодический отрывок.

Если же рассмотреть этот включенный в биографические скобки эпизод, то бросается в глаза обилие диалога и монолога. Герои Тургенева бесконечно разговаривают и друг с другом и сами с собой. Незначительное число поступков героев совершенно тонет в их разговорах и рассуждениях; если задать себе вопрос, что собственно делает Лаврецкий, то ответить будет довольно трудно. Характеристика героев, таким образом, дается, во-первых, в биографических монологах автора и,

во-вторых, в диалогах героев. Образ героя возникает преимущественно из рассказа и разговора, а не из его поступков.

Присоединим сюда же роль случайности в романах Тургенева. Развязка сюжета у Тургенева всегда более или менее внезапна, случайна и немотивирована. Развитие сюжета, поведение действующих лиц и их взаимное положение ничем или очень слабо внешне мотивируют развязку. Очень часто развязка романа дается вмешательством внешней силы, которая не принимает участия в сюжете. Тургенев не развязывает сюжет, а разрубает его: Базаров обрезал себе палец и умер; Инсаров простудился и умер; Рудина подстрелили на баррикаде (при чем непонятно, как он там очутился); любовь Лаврецкого расстроил внезапный приезд жены; Лиза ушла в монастырь. Это снова может показаться недостатком творческого воображения Тургенева; мы даже согласимся с этим, но эстетическая оценка недостаточна для понимания произведения. Самый недостаток автора должен быть об'яснен: почему именно в развязке сюжета автор является беспомощным? Один из исследователей Тургенева, Г. Поспелов, пишет по этому поводу следующее: «Не дело науки заниматься случайным. Таково, например, развязывание интриги внезапным приездом жены или монашество Лизы... всякие разыскания в этом направлении были бы излишними» (сб. «Литературоведение». 106). Действительно, за всеми случайностями угнаться нельзя, да это и никому не нужно. Но случайность, постоянно применяемая для развязки сюжета, становится внутренней закономерностью творчества и должна обратить на себя внимание исследователя.

Добавим еще, что очень часто эта случайность облечена в форму внезапной смерти; очень немногих из своих героев Тургенев оставляет в живых. Смерть в арсенале литературных приемов является средством столь же старым и употребительным, как и любовь. Но смерть действующих лиц имеет разнообразное значение. В дидактических, морализирующих произведениях смерть является средством наказания порока;

в сентиментальных — смерть устраняет препятствия, стоящие перед героем; смерть, наконец, служит средством усилить пафос произведения. В романах Тургенева смерть использована именно как явление случайное, непредвиденное, которое мотивируется просто тем, что «все мы под богом ходим». Как прием для развязки, смерть имеет то универсальное действие, что роман заканчивается за неимением действующего лица.

Итак, мы отметили следующие особенности построения романов Тургенева: частое прерывание сюжета отступлениями автора; медленное, постепенное развитие сюжета; резкое распадение романа на эпизодический сюжет и биографические отступления; преобладание в сюжете диалогов и монологов над действием и описательная характеристика действующих лиц; внезапная, немотивированная развязка, часто данная вмешательством внешних обстоятельств. Все эти явления структуры произведения об'ясняются тем, что и сюжетные приемы, и темп развития сюжета, и способ изложения служат для изображения образа Гамлета и соответствуют его специфике. Противоречие Гамлета между действием и бездействием находит свой конечный результат именно в бездействии; импульс действия переключается в нем в рассуждения по поводу своего бездействия, к развитию размышлений за счет поступков. Бездействующий образ, естественно, не может найти себе выражения в действиях; автор именно в силу этой предпосылки вынужден прибегать к характеристике героя в описаниях, в диалогах, в отступлениях, рассказывая сам и заставляя говорить действующих лиц. Действительность либерального дворянства не давала автору других средств изображения; недостаток действия в романе об'ясняется бездейственной природой класса. В свою очередь это определяло эпизодичность сюжета. Образ человека, раз'едаемого сомнениями, колеблющегося, — статичен; топтание на одном месте исключает возможность движения, эволюции. Всякое устремление тотчас тормозится отрицательным рефлексом; такой образ не может дать последовательной истории характера, движущегося, как,

например, у Толстого, от довольства к опростительству, уже потому, что этот образ в своих колебаниях стоит на месте и никуда не движется. Эта статичность образа Гамлета определяет то, что он показан в эпизоде, в котором характер не эволюционирует. В силу отсутствия в романах действия и эволюции характеров роман приходится обрывать как только исчерпана характеристика образа; именно в силу того, что противоречие образа статично, не может разрешиться на основании своей внутренней логики, автор вынужден привлекать действие внешних и случайных сил, ничем не связанных с сюжетом и героями романа. Плавность и медленность развития сюжета, помимо того соображения, что вялость и бездейственность Гамлета ничем не могут нарушить эту плавность или ускорить эту медленность, надо об'яснить также и тем, что темп сюжета соответствует медленному темпу усадебной жизни,— явление, общее для большинства русских дворянских писателей. Для данного случая важно то, что образ Гамлета, вызванный к жизни вторжением буржуазных отношений, является образом дворянским.

* * *

Роман «Рудин» был написан в 1856 г., «Дворянское гнездо»—в 1859 г. Следующим в хронологическом порядке следует роман «Накануне», написанный в 1860 г.

Главное действующее лицо этого романа, Инсаров, знаменует собой появление какого-то нового типа в творчестве Тургенева, во всяком случае он является первой попыткой автора дать этот тип в развернутом виде, в рамках романа. Инсаров— человек, имеющий в жизни серьезную и определенную цель: болгарин по происхождению, он готовится освобождать свою родину от турок. В соответствии с этим он энергичен и трудолюбив. Как человек, занятый делом, он разговаривает мало, преимущественно же молчит. Дело настолько поглощает Инсарова, что он вообще равнодушен к окружающему: с людьми он почти невежлив, на природу внимания не обращает; из

случайной реплики мы узнаем, что он «любит цветы», но это мимолетный штрих, отнюдь не сравнимый с теми чувствами, которые природа возбуждала, скажем, в Лаврецком. Постоянно думая о своем деле, он отказывается от любви к Елене Стаховой, опасаясь, что нежные чувства отвлекут его от патриотического долга. При всем том он человек злой,—«какое лицо зловещее, почти жестокое»,—пишет про него Елена Стахова после происшествия на прогулке, где Инсаров бросил в воду пьяного.

Если бы мы в основу исследования ставили свойства характера, личные данные действующего лица, то мы должны были бы притти к двоякому выводу: или Инсаров не является стержневым образом и его не надо рассматривать в качестве такового, или если это стержневой образ, то это второй стержневой образ, потому что по своим психическим свойствам Инсаров является полной противоположностью Лаврецкому. Второй вывод противоречит нашей методологической установке; что касается первого, то различие психологических свойств для нас еще не является различием образов; для определения образа нельзя ограничиваться внешним сходством или несходством.

Прежде всего мы обратим внимание на то, что характер Инсарова, являясь противоположностью характера Лаврецкого, составляет с ним какую-то симметрию. Говоря образно: там, где в характере Лаврецкого есть выпуклость, в характере Инсарова есть соответствующая впадина. Они представляются как бы двумя обломками одного куска: если их сложить,— впадины и выпуклости взаимно совпадут. Характер Инсарова построен как бы отрицанием характера Лаврецкого. Лаврецкий добр—Инсаров недобр; Лаврецкий ничего не делает—Инсаров занят делом; Лаврецкий разговорчив— Инсаров молчалив; Лаврецкий любит природу—Инсарову до нее нет никакого дела и т. д. Это, конечно, противоположности, но они противоположны не как два абсолютно несравнимых явления, а как тезис и антитезис; если Рудина и Лав-

рецкого можно сравнивать по сходству, то Лаврецкого и Инсарова можно сравнивать по противоположности.

Поскольку замечено это различие, должно быть найдено и сходство. Для этого надо, не обманываясь внешностью, обратиться к более существенным определениям образа Инсарова. Надо подвергнуть его испытанию на том определении, которое нами признано решающим, на его отношении к проблеме действия. И если мы взглянем на Инсарова с этой точки зрения, то произойдет внезапная перемена: образ борца, патриота, наделенного упорством и мужеством, предстанет перед нами как образ несомненно родственный поколению «российских Гамлетов». Он не действует, а лишь стремится действовать, но и Рудин и Лаврецкий стремились преподавать или пахать землю.

В самом деле деятельность Инсарова в романе показана ровно настолько, чтобы избавить его от упрека в бездельи. На стр. 252 Инсаров занимается «раскладыванием своих бумаг», тем же он занят на стр. 332. Затем, Инсаров совершил еще один поступок, который с большой натяжкой можно притянуть к делу освобождения Болгарии: в главе 13-й он «пропадает на 2 дня», чтобы уладить денежную ссору двух соотечественников. В главе 30-й мельком сказано, что Инсаров «виделся украдкой с разными лицами, писал по целым ночам, пропадал по целым дням». Это все маловато для характеристики болгарского патриота. Естественно, что автор, не давая поступков Инсарова, очерчивает его преимущественно со стороны чувств и эмоций, которые, кстати, выражены аляповато, во вкусе патриотических воззваний: «Если б вы знали, какой наш край благодатный! А между тем его топчут, его терзают,— подхватил он с невольным движением руки, и лицо его потемнело.— У нас все отняли, все: наши церкви, наши права, наши земли; как стадо гоняют нас поганые турки, нас режут» (281).

Вообще Болгария стоит в романе на втором плане: она служит только мотивировкой, часто неудовлетворительной, для об'яснения характера героя. Более или менее подробно раз-

вернута история взаимной любви Инсарова и Елены Стаховой, и здесь даны многие черты, сближающие Инсарова с Лаврецким. Инсаров, как и Лаврецкий, любви Елены не добивался: он говорил только о Болгарии, а то и вовсе не говорил. Влюбившись в нее, он решил было повторить излюбленный жест Лаврецкого: «выбежать вон» («я думаю,— поспешно подхватил Берсенев,— что Инсаров полюбил теперь одну русскую девушку и, по обещанию своему, решается бежать» (301). Об'яснение в любви тоже происходит по способу Лаврецкого. «Меня привело»,— говорит Лаврецкий, об'ясняясь с Лизой. Инсарова тоже привело: случайно он шел по дороге, случайно Елена стояла в часовне («стало быть, если б я вас здесь не встретила случайно... так вы бы и уехали, и руки бы мне не пожали в последний раз»,— говорит ему Елена (с. 307).

И, наконец, что еще более указывает на бездейственность и гамлетическую сущность образа Инсарова, это заключительные главы романа. На даче, среди скучающих дачников, Инсарову нечего было делать, но вот «гроза, собиравшаяся на Востоке, разразилась. Турция об'явила России войну; срок, назначенный для очищения княжеств, уже минул; уже не далек день синопского погрома. Последние письма, полученные Инсаровым, неотступно звали его на родину» (с. 352). Действительно, Инсаров стал готовиться к от'езду в Болгарию, но среди этих сборов он простудился и заболел. Потом он поправился, но здоровье его было расшатано: он приехал в Венецию и там, в ожидании болгарского корабля, умер.

Если бы мы рассматривали Инсарова как живое лицо, историю которого описывает автор, нам осталось бы отнестись к его смерти, как к факту. Но для нас Инсаров есть образ, обусловленный социальной закономерностью. Литературные герои не подвержены простуде: их смерть является только звеном в цепи их характеристики. Для нас столь же трудно представить себе умирающего Онегина, как и живущего Инсарова: ему, очевидно, надо было бы сражаться с

«погаными турками» и отнимать «наши церкви, наши права, наши земли», что совершенно не вяжется с человеком, бездействующим на протяжении всего романа. В данном случае Инсаров выпадает из романа как раз накануне действия, при первом же столкновении с ситуацией, которая потребовала бы от него реализации всех активных достоинств, которыми наделил его автор. Мы не имеем права загадывать, что было бы, если бы Инсаров не умер,— мы должны исходить из данного материала. Исходя из него, мы придем к выводу, что все активные качества Инсарова остались нереализованными, что они остались за пределами сюжета, в авторской характеристике. И обратно: те стороны характера Инсарова, которые нашли себе развернутое, полное выражение, сближают его с образом Лаврецкого — Рудина.

Анализируя образ Лаврецкого, я писал, что его природа коренится в двойственной, противоречивой действительности либерального дворянства. Он есть порождение этой действительности, но никогда действительность не есть бытие только данное, наличное. Прежде всего, бытие класса есть результат его прошлого бытия; прошлое бытие проявляется в бытии наличном, как причина проявляется в действии. Во-вторых, бытие наличное всегда включает в себя элементы бытия будущего, возможного, долженствующего; бытие не только есть, но и будет; будущее возможно лишь потому, что есть настоящее. Действительность либерального дворянства была неспособность действовать, но самая эта неспособность возникла из ее противопоставления стремлению действовать; снимая одну половину фразы, мы уничтожим ее в целом. Действие есть лишь обратная форма бездействия, как Инсаров есть обратная форма Лаврецкого. Байбак, наделенный сознанием, недоволен своим бездействием, он стремится действительности данной противопоставить действительность возможную, отталкиваясь от настоящего, и здесь возникает первая предпосылка образа Инсарова.

Важно указать на то, что отталкивание от действительности происходит по законам самой действительности. В данном случае неспособная к действию действительность либерального дворянства не могла дать Тургеневу средств выражения для образа действующего героя. «Отчего он (Инсаров) не русский?»,— спрашивает себя Елена и отвечает: «Нет, он не мог быть русским».— В этом случае Елена под «русским» понимает, разумеется, окружающую ее среднепоместную среду и в этом смысле она совершенно права: Инсаров не мог быть «русским». Чтобы нарисовать образ действующий, Тургенев должен был переместить его в иную обстановку, искать его внешние черты в той среде, которой свойственны были целеустремленность, активность, действенность, — и здесь возникает вторая предпосылка образа Инсарова.

«Скажите,— спрашивает Елена Берсенева:— между вашими товарищами были замечательные люди?» Сама она замечательных людей в своей среде не видела, Берсенев их тоже не видел; потом он вспоминает об Инсарове. «В Инсарове, — говорит Берсенев ниже, — нет ничего прозаического». Отталкиваясь от людей прозаических и незамечательных, Тургенев искал среду, которой были свойствены люди непрозаические и замечательные. Такой средой было избрано национально-освободительное движение балканских славян. Этот выбор тоже имеет свой довод: русское дворянство и само разделяло патриотическую демагогию насчет «поганых турок» уже потому, что турецкая война 1853 г. велась в интересах русского хлебного вывоза и прикрывалась мотивами «освобождения» балканских народов, при чем мотивы эти имели за собой такую историческую давность (еще Екатерина писала о «лютости турок»), что успели уже окаменеть до прочности классового предрассудка.

Таковы причины, определившие образ Инсарова. Это была первая попытка Тургенева дать образ действующий, и на романе сказались все последствия первой попытки. Роман «Накануне» — самый неудачный из всех романов Тургенева: он

производит впечатление черновика, варианта; по сравнению с «Дворянским гнездом» — это явное понижение творческой силы автора. Тургенев не знал среды, в которую он переносил свой образ, он писал о ней по-наслышке, иногда просто расширяя тезис о «лютости турок». Вот какие неправдоподобные ужасы рассказывает Тургенев о прошлом Инсарова:

«Восемнадцать лет тому назад совершилось ужасное злодеяние: мать Инсарова вдруг пропала без вести; через неделю ее нашли зарезанной... Ходили слухи, что ее похитил и убил турецкий ага; ее муж, отец Инсарова, дознался правды, хотел отомстить, но он только ранил кинжалом агу...» (264). Эти россказни ни в какое сравнение не идут с обстоятельным, красочным, на четыре главы, описанием жизни прадеда, деда, отца Лаврецкого, его тетки, бабушек и его самого. Тургенев хотел сделать Инсарова человеком трезвым, не болтливым, как это и подобает человеку, занятому делом, но Инсаров в романе говорит высокопарно и темно: «Так здравствуй же, моя жена, перед людьми и перед богом» (с. 310), «так пусть бог накажет меня, если я делаю дурное дело» (с. 328), и т. д. Эта бледность, схематичность образа Инсарова особенно выступает на фоне описаний и диалогов остальных действующих лиц, принадлежащих к среднедворянскому кругу; мельком проходящий в романе Увар Иванович, родственник Елены, обрисован с бо́льшим знанием и уменьем, чем Инсаров, ради которого роман написан. Тургенев вынужден был отказаться от биографического отступления, потому что биографии болгарских патриотов, при незнании национальных и бытовых особенностей, сводились к тем небылицам, которые рассказывал Берсенев об Инсарове. Тургенев не мог даже употребить свой излюбленный прием характеристики героя — диалог, потому что Инсарову не о чем говорить, его молчаливость — добродетель вынужденная; вместо него о нем говорят окружающие.

Отметим еще, что отталкивание от характера и среды Гамлета в романе «Накануне» носит механический характер. Среда

болгарских патриотов, конечно, противоположна дворянско-усадебной среде Лаврецкого — Рудина, но эти противоположности безразличны друг к другу. Лаврецкий — дворянин, помещик и наделен характерными привычками и особенностями своего класса. Инсаров не имеет этих привычек и особенностей, но не в силу своего отрицательного к ним отношения, а потому, что ему нет до них никакого дела. Как конкретные образы Лаврецкий и Инсаров не противостоят друг другу; их противоположность заметна, когда отвлекаешься от национально-освободительных занятий Инсарова. Чтобы это отталкивание стало очевидным, надо уничтожить безразличие противоположностей, надо дать им момент сходства, единства. Инсаров соприкасается со среднепоместной средой, но это соприкосновение носит характер случайный и временный: оно ограничено тем, что Инсаров проводит лето на даче, и его соседями оказываются Стаховы. Во внешнем мире среднее дворянство не соприкасалось с болгарскими патриотами; классовым особенностям дворянской среды здесь не противостоят классовые особенности другой среды; в Инсарове они лишь намечены: так, он говорит Елене: «Вы хорошая барышня, не аристократка», хотя из романа не следует с необходимостью, почему Инсаров произносит эту нигилистическую фразу. Все это заставляет рассматривать Инсарова как неудавшийся вариант другого образа. И действительно, в следующем романе Тургенева, в «Отцах и детях», мы находим образ, сохранивший черты Инсарова, но перемещенный в иную классовую среду, которая имела с средним дворянством больше общности и больше различия, нежели болгарские патриоты. Инсаров продолжен и получает свое цельное выражение в образе Базарова.

Роль, которую сыграл этот роман в русской литературе, высказывания авторитетных критиков создали вокруг образа Базарова некоторую традицию, которая затрудняет его об'ективное понимание. Поэтому остановимся сначала на самых необходимых, первоначальных определениях этого образа. Ука-

жем, что Базаров продолжает линию отталкивания от Лаврецкого в усиленной, обостренной степени. От чувствительного, задумчивого прозябания Лаврецкого здесь не остается никакого следа. Едва приехав в именье отдыхать, Базаров рано утром «обегал все дорожки сада, зашел на скотный двор, на конюшню, отыскал двух дворовых мальчишек, с которыми тотчас свел знакомство, и отправился с ними в небольшое болотце, с версту от усадьбы, за лягушками» (т. II, с. 19). Его пребывание у родителей превращается в сплошной вопль: «Скучно, работать хочется, а здесь нельзя... отец мне твердит: «Мой кабинет к твоим услугам, никто тебе мешать не будет, а сам от меня ни на шаг» (с. 142). Мягкой жалости Лаврецкого к неудачникам у Базарова нет вовсе: к своим родителям, к Аркадию, к Николаю Петровичу он относится без всякой сентиментальности, хотя и считает их хорошими людьми. Упорство, энергия, выдержка — все эти свойства, намеченные в Инсарове, получают в Базарове свое полное развитие.

Но самой замечательной чертой Базарова является его склонность к «отрицательным доктринам» — его нигилизм; эта черта у Инсарова дана едва заметным пунктиром, выступающим лишь при сравнении его с Базаровым. Отрицает он «романтизм, чепуху, гиль, художество», но под эту терминологию он подводит самые разнообразные понятия. Сюда входят поэзия, музыка и вообще всякое искусство, природа, любовь, аристократы, дружба, философия и многое другое, что попадается ему на глаза; кроме того в разговоре с Павлом Петровичем он отрицает все сразу, даже не взяв на себя труда перечислить что именно.

Этому соответствует резкость и категоричность суждений Базарова; высказывая свои отрицательные доктрины, Базаров обычно даже не аргументирует их: чаще всего он утверждает и спорит неохотно. Этих черт характера Базарова можно насчитать множество; к уже указанным — работоспособность, целеустремленность, энергичность, упорство, выдержка, рез-

кость и стремление к отрицанию — можно присоединить многие другие, второстепенные его особенности. Попробуем, однако, определить, что лежит в основе этих психологических свойств, что их об'единяет.

Возьмем наиболее выразительное его свойство — отрицание, доставившее Базарову славу нигилиста. Прежде всего вспомним, что Базаров — не первый и не единственный образ отрицателя в русской дворянской литературе. Укажем прежде всего на Онегина, для которого отрицание было преимущественным занятием, на Печорина, на героев Толстого, при чем последние по размаху и решимости даже перещеголяли самого Базарова на поприще отрицания. Своеобразный нигилизм является одной из характерных черт дворянской литературы прошлого века, и здесь важно будет установить, чем нигилизм Базарова отличался от других «нигилизмов».

«И природа пустяки,— говорит Базаров,— в том значении, в каком ты ее понимаешь. Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник». И поэзия пустяки, потому что «порядочный химик в двадцать раз полезнее всякого поэта». Онегин отрицает балет, например, потому, что «Дидло мне надоел»; Базарову же поэзия вовсе не надоела, потому что он ее даже и не знал, как это выясняется на стр. 136. Романтизм чепуха; художества отрицаются в силу своей бесполезности, а иногда и вредности для человека, занятого делом и стремящегося действовать, — вот особенность, выделяющая Базарова из числа других отрицателей. Онегин берет вещи сами по себе, Базаров же рассматривает их в их отношении к принципу действия; это избавляет его от необходимости детально вникать в существо предметов и сообщает его суждениям резкость и безапелляционность. Равно и все остальные его свойства, как энергия, упорство, целеустремленность и т. д., пересекаются в этой точке — в принципе действия. Это мы встречали уже в Инсарове и еще там указали причины возникновения такого образа. Он есть продолжение отталкивания от образа Гамлета,

его обратная форма. Его целеустремленность есть антитеза раздвоенности сознания либерального среднепоместного дворянства, и в романе это сказывается с особенной силой. Базаров дан на фоне среднепоместных, либеральных дворян, в которых сконцентрированы черты образа Лаврецкого; поэтому здесь отталкивание имеет наглядный и ощутимый смысл. Аркадий Кирсанов и его отец — образы глубоко гамлетические; бездеятельность, вялость, задумчивость, любование природой, желание пахать землю и неумение ее пахать, желание преодолеть свою вялость и неспособность ее преодолеть — все это составляет существо образов младшего и старшего Кирсанова. Их именье «скрипело, как немазанное колесо, трещало, как домоделанная мебель»; «жизнь не слишком красиво складывалась в Марьине, и бедному Николаю Петровичу приходилось плохо. Хлопоты по ферме росли с каждым днем — хлопоты безотрадные, бестолковые. Возня с наемными работниками становилась невыносимою: одни требовали расчета или прибавки, другие уходили, забравши задаток; лошади заболевали; сбруя горела, как в огне; работы исполнялись небрежно; выписанная из Москвы молотильная машина оказалась негодной по своей тяжести; другую с первого разу испортили... Управляющий вдруг обленился и даже начал толстеть... Посаженные на оброк мужики не вносили денег в срок, крали лес... нехватало рук для жатвы; соседний однодворец подрядился доставить жнецов по два рубля с десятины и надул самым бессовестным образом; свои бабы заламывали цены неслыханные, а хлеб между тем осыпался, а тут с косьбой не совладели, а тут Опекунский совет грозится и требует безнедоимочной уплаты процентов» (с. 147—148). Картина безотрадная; нужна бы сильная рука, энергия, упорство, чтобы искоренить эту бестолковщину; Кирсановы прекрасно сознают эту необходимость, но действовать они бессильны. «Преобразования необходимы,— рассуждает Аркадий,— но как их исполнить, как приступить?» (с. 13). Николай Петрович тоже сознает необхо-

димость преобразований, но провести их не в силах: — «Я человек мягкий, слабый, — говорит он о себе. — Самому браться невозможно, посылать за становым — не позволяют принципы, а без страха наказания ничего не поделаешь» (с. 149). Аркадий в разговоре с Катей выражает желание быть «сильным, энергичным», но это совершенно невыполнимая блажь — он такой же «мягкий, слабый» человек, как и его родитель.

Желание Гамлета быть «сильным, энергичным» находит свое воплощение в Базарове. И здесь черта отрицания Базарова приобретает новый и особый смысл. Если бы причина бездействия Гамлета лежала только во внешних, об'ективных обстоятельствах, это было бы еще с полбеды; но дело гораздо серьезней: неспособность действовать есть имманентная, собственная черта Гамлета. Надо произвести какую-то переоценку собственных идей и принципов, отрицая ненужное и вредное, тормозящее деятельность. Это и порождает нигилизм Базарова. Его отрицание направлено не в пустое пространство: природа, романтика, художество — все это, собственно, покрывается одним общим термином — аристократизм, барство. «Дрянь, аристократишко, барчуки проклятые, княжеское отродье, феодалы» — вот его бранные эпитеты. «Ты славный малый,— говорит он Аркадию,— но ты все-таки мякенький, либеральный барич» — вот в чем основа отрицания Базарова.

Отталкиваясь от Гамлета, противопоставляясь ему, Базаров имеет с ним многие общие черты, указывающие на генезис этого образа. Прежде всего, его нигилизм не есть нечто абсолютно несвойственное Гамлету: Николай Петрович сознает и осуждает в себе черты барства; Аркадий прямо величает себя нигилистом и тоже «отрицает все»; разница здесь лишь в силе выражения, решимости, последовательности, которые вносит Базаров в это отрицание. Потом и самая последовательность этого отрицания должна быть подвергнута сомнению. В «романтизме к чепухе» большое место занимала любовь, ее Базаров отрицал также. По его программе от женщины надо добиваться толку, и если ничего не выходит, то надо отойти в

сторону. Влюбившись в Одинцову, Базаров толку не добился, но в сторону, однако, не отошел; сознавая полную бесполезность разговоров и об'яснений, он ведет с Одинцовой длинные разговоры, заезжает к ней «чорт знает зачем». Еще хуже то, что в нем появляется некоторое сходство с «аристократишкой», Павлом Петровичем. В третьей главе он говорит о нем, что человек, который от неудачной любви «раскис и опустился до того, что ни на что не стал способен, этакой человек не мужчина, но самец». В главе 17-й с ним самим происходит нечто подобное: расставшись с Одинцовой, «Базаров скоро сам перестал заниматься: лихорадка работы с него соскочила и заменилась тоскливой скукой и глухим беспокойством. Странная усталость замечалась во всех его движениях; даже походка его, твердая и стремительно смелая, изменилась» и т. д. Конечно, с точки зрения наивного реализма естественно, что любовь — чувство столь капризное, что за ним трудно уследить и самому последовательному нигилисту. Но мы уже отметили выше, что литературные герои умирают не случайно; точно так же и любовь их есть лишь способ характеристики образа. Для характеристики Базарова Тургеневу понадобился отказ Базарова от одного из своих отрицаний, и отказ весьма нешуточный — Базаров с неудовольствием начал сознавать романтика в самом себе. Здесь — не случайность, и это подтверждается примером Аркадия, нигилизм которого дал трещину тоже при столкновении с женщиной: влюбившись в сестру Одинцовой, Аркадий похерил все свои прежние взгляды.

И, наконец, в самом решительном, ответственном пункте своего расхождения с Гамлетом — в действии и целеустремленности — Базаров имеет гамлетические черты. Резкое, решительное поведение Базарова на первый взгляд мешает заметить ту особенность, что его целеустремленность лишена цели. Вихрь отрицаний, рассуждений, умозаключений — и все это ради того, чтобы стать уездным лекарем? Недалекий, болтливый отец Базарова достиг того же эффекта гораздо проще. «Что же вы делаете?»— спрашивает Базарова Павел Петрович

дважды. — Первый раз Базаров отвечает, что он решил «ни за что не приниматься», а второй раз ничего не ответил. Возможно, что он не хотел отвечать романтику и аристократу, но никто, ни его друг, ни отец, ни женщина, которую он любит, не могут сказать ничего определенного о его стремлениях.

Базаров существует как отрицание, но как гамлетическое отрицание. Корни этого образа уходят непосредственно к Лежневу и Лаврецкому. Два варианта Гамлета, намеченные еще в первых романах Тургенева, получают в образе Базарова свое закономерное и естественное разрешение. Лежнев и Лаврецкий являются отрицанием Рудина и Михалевича; помещику, оторванному от усадьбы, преданному наукам, философии и «художеству», противопоставлен помещик, вернувшийся к земле и хозяйству. Здесь, однако, его ждало новое разочарование: попытки хозяйствования мы видели на примере «фермы» братьев Кирсановых. Здесь наступает момент второго отрицания: метание по кругу от высот культуры к земле и от земли к высотам культуры показывает безвыходность положения; обе возможности представляются одинаково ложными, — и здесь возникает образ нигилиста, начинающего отрицать «все», весь круг в целом, — и Базаров совершенно резонно заявляет, что он решил «ни за что не приниматься».

Кроме этих черт образа Базарова, есть еще одна, которая, собственно, делает возможным самое появление этого образа. Базаров принадлежал, по замыслу автора, к тем пролетариям умственного труда, выходцам из мелкодворянской и мещанской среды 60-х годов, которые получили собирательный термин «разночинцев». Их появление на общественной арене было вызвано развитием в России капитализма; в их лице впервые мелкобуржуазная интеллигенция выступила, как общественная группа. Базаров наделен всеми внешними признаками этой группы, но эти внешние признаки не должны скрывать от нас его по существу дворянского образа. Еще Овсянико-Куликовский правильно утверждал (хотя и неверно аргументировал свое утверждение), что «смотреть на Базарова, как на тип

наших нигилистов» или «мыслящих реалистов» 60-х годов, — нет никакой возможности. К этому движению, в сущности безобидному, Базаров примыкает чисто-внешним образом» (т. II, с. 43). Действительно, весь Базаров состоит из его отношения к дворянской усадьбе, дворянской культуре, дворянским предрассудкам, быту и принципам,— это его единственные определения, его единственная связь с миром; даже отрицая дворянские понятия, он ни на минуту не выходит из круга этих понятий. Если вынуть эту часть определений Базарова, то останутся несущественные, мелкие признаки: дед землю пахал, сам он лягушек режет, легко сходится с дворовыми людьми.

Точно так же, как Инсаров был перемещен в национально-освободительную среду, Базаров перемещен в среду разночинную и наделен внешними чертами мелкобуржуазного радикализма, оставаясь, по существу, образом дворянским; недаром мужики про него говорят: «Известно — барин!» (с. 198).

Но эти черты мелкобуржуазного радикализма, даже будучи внешними, все же требуют своего об'яснения. Перемещение образа из дворянской в иную среду мы об'яснили выше невозможностью дать образ, действующий в пределах либеральной, половинчатой, неспособной к действию дворянской среды; здесь лежат мотивы перемещения, но надо еще понять необходимость перемещения именно в разночинную среду, а не в какую-либо иную. Ее отчасти подсказывает неудача с образом Инсарова, перемещение которого в отвлеченную, безразличную для дворянства среду, сделало безразличным и отвлеченным самый образ Инсарова. Он лишен классовых признаков — социальному бессилию противополагалась внесоциальная способность действовать: болгарский патриот мог быть кем угодно — крестьянином, буржуа, интеллигентом и даже аристократом. Разночинная мелкобуржуазная интеллигенция отличалась уже тем, что могла противополагать дворянству конкретные, классовые признаки. Эти классовые признаки опять-таки не были безразличны для либерального среднепо-

местного дворянства, поскольку само это дворянство стихийно развивалось в сторону буржуазных отношений и само все более и более проникалось буржуазными идеями. Возможная действительность дворянства была действительность только буржуазная, и образ, включающий в себя эту возможную действительность, закономерно перемещается в буржуазную среду.

Помимо этого, так сказать, идейного соседства, среднепоместное дворянство имело и более непосредственное, реальное сообщение с разночинной, мелкобуржуазной средой: несомненно, что среднее и мелкое дворянство под давлением кризиса крепостного хозяйства выделяло из себя разночинцев. Базаров — дворянин-полукровка; его отец живет в имении сельским хозяином, но сын его уже вытеснен из помещичьей среды. Если бы хозяйство Кирсановых продолжало «скрипеть, как немазанное колесо», то оно проскрипело бы недолго, и Аркадию пришлось бы рассчитывать разве только на свое университетское образование, на жизнь «интеллигентного пролетария».

Эта близость дворянской усадьбы к нигилистам с особенной силой вскрывается в романе «Новь» (1876 г.). Здесь среде дворянской противопоставлена уже не отдельная личность, но другая среда — народническая молодежь, повторяющая нигилистические традиции Базарова. Большинство этих нигилистов — дворянского происхождения; некоторые, как Маркелов, даже не порвали связи с усадьбой; другие, как Машурина и Марианна, уже выброшены из нее; дворянин, переходящий в нигилисты, здесь зарисован в разных, последовательных стадиях опрощения. При этом всех их об'единяет одна черта: это неудачники, плохие хозяева, «несчастные люди», которым в жизни очень не повезло. Разговаривая о своем хозяйстве, Маркелов произносит «два-три горьких слова» и машет рукой: «Все равно, — говорит он, — надо будет потом все переделать» (кстати заметим, что это вторая половина фразы Базарова: «Сперва надо место расчистить»). «Хозяин он был посредственный: у него в голове вертелись разные со-

циалистические планы, которые он так же не мог осуществить, как не умел закончить начатых статей о недостатках артиллерии. Ему вообще не везло — никогда и ни в чем: в корпусе он носил название «неудачника» (т. IV, с. 72). Машурина, «бросив свою родную, дворянскую, небогатую семью, прибыла в Петербург с шестью целковыми в кармане», чтобы сдать экзамен на повивальную бабку; помимо этих обстоятельств, у ней была и личная неудача. Марианна — тоже неудачница. Ее «положение в доме Сипягиных было довольно тяжелое. Ее отец... дослужился до генеральского чина, но сорвался вдруг, уличенный в громадной казенной краже; его судили, лишили чинов, дворянства, сослали в Сибирь», и Марианна оказалась на положении приживалки у богатых родственников. Алексей Нежданов — незаконный сын богатого дворянина, что постоянно ставит его в обидное и ложное положение. Все эти нигилисты выброшены из дворянской среды; разночинцы дворянского происхождения не были редкостью в эпоху Тургенева; это было прямым следствием кризиса, который потрясал основы дворянского существования. Перемещая свой образ в разночинную среду, Тургенев не выходил, как это было с Инсаровым, за пределы реального быта.

Интересно, что это наблюдение подтверждается и на обратной стороне: крестьяне, сочувствующие нигилистической пропаганде, все сплошь бобыли и неудачники, не хозяева,— «забубенные головы». Так, один, Кирилл, «был известен, как горький пьяница»; «другой мужик — звали его Фитюевым — просто в тупик его поставил. Лицо этого мужика было необычайно энергичное, чуть не разбойничье... И что же? Фитюев оказался бобылем, — у него мир отобрал землю, потому что он, человек здоровый и даже сильный, не мог работать» (с. 95). «Помнишь,— пишет Нежданов Силину,— была когда-то, давно тому назад, речь о «лишних людях», о Гамлетах? Представь, такие «лишние люди» попадаются теперь между крестьянами! Конечно, с особым оттенком... притом они большей частью чахоточного сложения. Интересные суб'екты — и идут к нам

охотно, но собственно для дела — непригодные; так же, как и прежние Гамлеты» (с. 227). И не случайно, что пропаганда Нежданова развертывается преимущественно в кабаках, где «забубенных голов» и «лишних людей» можно было встретить в изобилии.

Это соображение об'ясняет еще одну черту образа нигилиста: его глубокий, продуманный пессимизм, стоящий в разительном противоречии с чертами активности и целеустремленности. Фраза Базарова — «Природа не храм, а мастерская, и человек в ней работник» — плохо вяжется с таким его высказыванием, в котором берется под сомнение положение этого «работника» в «мастерской».

«А я думаю: я вот лежу здесь под стогом... Узенькое местечко, которое я занимаю, до того крохотно в сравнении с остальным пространством, где меня нет и где дела до меня нет; а часть времени, которую мне удастся прожить, так ничтожна перед вечностью, где меня не было и не будет... А в этом атоме, в этой математической точке, кровь обращается, мозг работает, чего-то хочет тоже. Что за безобразие! Что за пустяки!» (с. 133).

Через две строки он говорит:

«Я хотел сказать, что вот мои родители заняты и не беспокоятся о собственном ничтожестве; оно им не смердит, а я... чувствую только скуку да злость». Эти чувства — скука и злость — преследуют Базарова в его размышлениях не только о настоящем, но и о будущем. «А я,— говорит он,— возненавидел этого последнего мужика, Филиппа или Сидора, для которого я должен из кожи лезть, и который мне даже спасибо не скажет... да и на что мне его спасибо? Ну, будет он жить в белой избе, а из меня лопух расти будет,— ну, а дальше?» Эти черты пессимизма, разочарованности, имеют своей почвой разложение поместной основы, ставящее дворянина в положение бобыля и неудачника.

Роман «Новь» представляет тот особый интерес, что в нем мы находим некое синтетическое об'единение образов Турге-

нева. Диалектика образа Гамлета в его движении к образу нигилиста, прослеженная нами на отдельных произведениях, здесь находит свое подтверждение в том, что Нежданов, например, является одновременно и нигилистом и ярким представителем «российского Гамлета» рудинского типа. Образ Нежданова подтверждает, что даже отталкивание от социальной действительности, отрицание ее есть лишь новое подтверждение наличия этой действительности.

Нежданов — нигилист по положению и по роду занятий; он тоже отрицает «все». Базаров предлагает представить «хоть одно постановление в современном нашем быту, в семейном или общественном, которое бы не вызывало полного и беспощадного отрицания». Нежданов выразительно перечисляет эти постановления: «пол-России, — говорит он, — с голода помирает, «Московские ведомости» торжествуют, классицизм хотят ввести, студенческие кассы запрещаются, всюду шпионство, притеснения, доносы, ложь и фальшь, — шагу нам ступить некуда» (с. 13). Нежданов ругает аристократишек и сражается с ними словесно по базаровским заветам, — таков его спор с Калломейцевым; аристократишка Калломейцев, в свою очередь, считает Нежданова плебеем. Все это сближает Нежданова с образом Базарова, но не больше, — в основном и решающем Нежданов есть образ гамлетический и именно рудинского типа, с его резким противоречием между крупными дарованиями и неискоренимой вялостью и непрактичностью. Это сходство Нежданова с Рудиным доходит до прямого совпадения: Нежданов стремится отдаться и не может отдаться вполне: в нем нехватает выдержки, он легко увлекает людей, но столь же легко теряет над ними свое влияние, его история любви с Марианной есть лишь вариант любви Рудина и Натальи. В нем живут «два человека, — и один не дает жить другому»; его положение двойственно, и это приводит его к фатальной неспособности действовать: «Я вперед не могу, назад не хочу, оставаться на месте — тошно» (с. 278).

Этот конфликт принимает в нем своеобразную форму, свойственную Рудину — конфликт рассудка и сердца, преобладание размышления над чувством: он думает, но не верит. «А ведь я вру,— думал Нежданов, рассказывая Марианне о своей революционной деятельности, — и это все вздор». «Уверяют, — писал он Силину,— что нужно сперва выучиться языку народа, узнать его обычаи и нравы. Вздор, вздор, вздор! Нужно верить в то, что говоришь, а говори как хочешь!.. Хоть в раскольники бы пошел, право; мудрость их не велика... да где веры-то взять, веры!» (с. 226). Этот недостаток веры проявляется даже в его любви к Марианне — он не верит сам, что любит ее, и не верит в то, что он ее достоин.

Его прямой противоположностью является Соломин. Он тоже отрицатель и нигилист, но уже не столько рудинской, сколько базаровской складки. Его спокойная самоуверенность, деловитость, любовь к точным наукам и пренебрежение к художеству — все это позволяет нащупать в нем образ Базарова, тем более, что в системе отношений образов Соломин занимает место Базарова,— в этом смысле он не представляет для исследования нового материала. Он интересен обострением противоречий Базарова, тем, что все его активные качества, его целеустремленность и действенность лишены цели. Рудин и Нежданов все время стремятся действовать и действовать неспособны; Базаров и Соломин способны к действию, но они прямо бездействуют. Соломин зевает, молчит, иногда даже сочувственно выслушивает разглагольствования Нежданова, но сам он на протяжении всего романа ровно ничем не проявляет себя.

Соломин, как и Нежданов, не верит ни в мужиков, ни в революцию. Разница собственно та, что Нежданов пытается распропагандировать мужиков и терпит неудачу, тогда как Соломин заранее уверен в бесцельности этих попыток и к самой деятельности Нежданова относится с снисходительным пренебрежением; поэтому помощь, которую он оказывает Нежданову, лишена всякой цели. Он даже посмеивается над этой

деятельностью, как взрослый над забавами младшего, хотя в то же время он нигилист, «красный», и считается человеком опасным. «Книжки, я вижу,— у тебя есть: раздавай их кому хочешь,— только на фабрике — ни-ни!» (говорит он Нежданову).

— Отчего же?

— Оттого, во-первых, что оно для тебя же опасно; во-вторых, я хозяину поручился, что этого здесь не будет: ведь фабрика все-таки его... и т. д.

Бесцельность Соломина Нежданов характеризует так: «Он не верит… да это ему и не нужно; он подвигается спокойно вперед. Человек, который идет в город, не спрашивает себя: да существует ли, полно, этот город? Он идет себе и идет» (с. 278). То, что в образе Базарова выступало как противоречие, в образе Соломина усиливается до степени несообразности, которую невозможно об'яснить, если брать Соломина изолированно, стремясь понять его из логики собственных его противоречий. Образ человека, который «идет и идет», хотя не верит в цель своего движения, можно понять только из его органической связи с образом и конфликтом Гамлета. Этот конфликт является вместе с тем и конфликтом всего творчества Тургенева; он находит себе то парадоксальное выражение, что для создания энергичного и деятельного образа нигилиста автор вынужден показать его бездействующим. Это замыкает различные образы Гамлета и нигилиста в рамках единого конфликта.

* * *

«Мне хотелось, — писал Тургенев в предисловии к собранию своих романов, — дать тем из моих читателей, которые возьмут на себя труд прочесть эти шесть романов сподряд, возможность наглядно убедиться, насколько справедливы критики, упрекавшие меня в изменении однажды принятого направления, в отступничестве и т. д. Мне, напротив, кажется, что меня скорее можно упрекнуть в излишнем постоянстве и как бы прямолинейности направления». В этом, несомненно, Тургенев был

прав: единый образ, взятый в различных отношениях и различных ступенях своего развития, является стержнем всего его творчества. Наличие этого образа обеспечило автору те «постоянство» и «прямолинейность направления», которые не могло бы изменить никакое «отступничество» уже потому, что творчество подчинено зависимости более постоянной, нежели личная воля автора. Действительность либерального дворянства эпохи кризиса крепостного хозяйства и перестройки этого хозяйства на буржуазных основаниях породила образы Гамлета и нигилиста.

М. М. Полякова

ДОСТОЕВСКИЙ В ОТРАЖЕНИИ СОВРЕМЕННОСТИ

Наша статья имеет дело с литературой становящейся, незаконченной, — литературой, которая создается у нас на глазах. Эту потенциально талантливую, но художественно некрепкую литературу нам приходится сопоставлять с художником огромной глубины и силы, мыслителем большой своеобразности. Наша задача заключается, разумеется, не в чисто оценочном сопоставлении Достоевского и современников, сопоставлении, которое могло бы нас привести только к одному и очень печальному выводу, что наша литаратура неизмеримо ниже творчества Д., что если нет ничего глубже Д., то нет порой и ничего мельче достоевщины, что если образы Д. живут огромной, саморазвивающейся жизнью, то те образы нашей литературы, в которых, по утверждению критиков, много от Д., часто живут исключительно авторским толкованием, более или менее правильным, как в «Рваче», или вовсе беспомощным в леоновском «Воре». В плане оценочных сопоставлений построена вся та небольшая критическая литература, которая говорит о влиянии Д. на наших современников. Начиная от статей А. К. Воронского до газетных рецензий, нам твердят, что Д. нашими писателями — Эренбургом, Леоновым и другими — воспринимается и перерабатывается ученически, примитивно. Иногда эти суждения очень поверхностны и не идут дальше указаний на какое-то формальное и психологическое сходство и утверждений, что это сходство не в пользу авторов-современников. Критики говорят неизменно о восприятии и переработке комплекса Д. отдельными художниками, не пытаясь найти ни исторической, ни социологической основ

своеобразия этой переработки, не пытаясь осветить судьбу комплекса Д. в нашей современности вообще. Нашей задачей является, как мы понимаем ее, выяснить общий характер отражений Д. в нашей литературной современности, найти его исторический и социологический эквивалент, об'яснить своеобразие преломления Д. у каждого художника, установить, в каком об'еме он был взят писателем и какое место занимал в его творчестве. Не текстуальные сличения, а установление родства и различия с Д. психологической концепции тех писателей, у которых отмечены черты влияния и сходства с Д., является целью нашей статьи. Под отражениями мы понимаем и подражание, т. е. влияние, взятое без всякой органической мотивировки, как это случилось у Леонова, и влияние органическое, своеобразно претворенное писателем и говорящее о какой-то близости выдвинувших писателей групп (такое влияние с внутренней мотивировкой мы видим у Эренбурга), и использование некоторых элементов комплекса Д., как литературного об'екта писателем совершенно чуждым по складу, каким является Шмелев, и просто разработку мотивов и образов, которую мы, не доискиваясь ни влияния, ни подражания, можем ставить в какую-то косвенную связь с мотивами и образами Д. Так как мы исходим из положения, что творчество писателя обусловливается социальной психологией, в конечном счете экономическим и историческим положением его группы,— мы не будем искать здесь никакой самостоятельной генетической связи Д. с нашими современниками, полагая согласно с В. Ф. Переверзевым, что влияние прежде, чем порождать, было само порождено, что влияние является оформляющим элементом творчества, а не его первоначальным источником, и что художник среди многочисленных литературных влияний берет только то, что хочет и может взять,— не больше. Причины тяги Леонова к Д., причины слабости и примитивности переработки Д. этим писателем, причины эренбурговой родственности Д., а также причины пародирования им Д.,— вот частные вопросы нашей темы.

I

Теперь мы перейдем к отражению Достоевского в советской литературе. Тут мы найдем и общую тему о человеке наших дней в революции, и общие черты в разработке этой темы. Психология отношений этого человека к революции, его место в ней — стержень крупных произведений Федина, Леонова, Эренбурга. Герой «Барсуков», «Вора», «Рвача», романа «Города и годы» — неизменно человек, влекомый к двум полюсам, человек раздвоенный, и об'ектом его своеобразного двойничества является почти исключительно революция. Общая тема нашей эпохи — тема о двойнике в революции. Если это название только условно можно применить к героям «Барсуков», «Вора» и «Города и годы» и внутренняя связь их с образами Д. невелика, то относительно героя романа «Рвач» мы можем утверждать, что он является действительно подпольным человеком, двойником нашей современности. У раздвоенного героя всех этих крупных произведений всегда есть спутник. У Семена («Барсуки») спутник — Павел, у Андрея («Города и годы») — Курт, у Михаила Лыкова — Артем Лыков. Черты этого спутника неизменно едины у всех трех писателей. Изображение его всегда идет извне, всецело по принципу противоречия. Оттого он никогда не бывает художественным образом с живым содержанием, а тем, что Аполлон Григорьев называет отпором, т. е. сухой об'ективизацией и перечнем черт, отсутствующих у главных героев, перечнем, лишенным живой сущности. Так, Павел в «Барсуках» появляется только в начале и в конце романа, и потому «Барсуки» история не Павла, а Семена, жизнь которого развертывается перед нами на всем протяжении романа. Раздвоение Семена очень мало имеет сходства с раздвоением подпольного человека. Не между своеволием и смирением, не между жаждой власти и жаждой унижения распинается Семен, а между городом, который символизирует Павел, и деревенской стихией, которую он пытается организовать в своей

барсучьей шайке. Не вопросы индивидуального бытия личности, оторванной и деклассированной, а вопросы социального бытия группы легли в основу повести. Это определяет формальные ее особенности и самый ее жанр реалистического бытового романа. Семен отвергает вначале Павла, он и не тянется к нему вовсе, он не мечется между ним и деревенскими полями. Просто, убедившись, что с деревенской стихией совладать трудненько, что «книги из города», культура из города, он решает итти осужденным им «калофатовым путем» и приходит к Антону (Павлу) не с исповедью героев Д., а с простыми словами: «Ты, знаешь, пожалуй, прав был сегодня утром». В Павле автор отмечает то, что неизменно отмечается в антиподе всех раздвоенных людей — цельность, гармонию воли и рассудка. Неумолимая, свинцовая воля Павла всегда давит Семена. На это указывает автор при каждой встрече братьев. Нетрудно заметить, что проблема раздвоенности, которая есть в Семене, не имеет ничего общего с проблемой двойника Д. Разрешается она не в затхлой каморке, не в больной мечте, не в иррациональном самоубийстве Кириллова и Ипполита Терентьева, а на вольном воздухе социальных столкновений. Изображение не столько индивидуальной психики, сколько групповой, массовой, составляет содержание романа. «Барсуки» наиболее художественная и, следовательно, наиболее органическая для писателя вещь. Он там больше всего выявляет себя. И не в «Барсуках» ли нам надо искать как причины обращения писателя к Д., так и причины искусственности и надуманности таких его вещей, как «Конец мелкого человека» и «Вор», где схемы фабулы, сочетания слов, образы, внешнее словесное наполнение, — как будто все от Д. и в то же время лишено того специфического, что есть у этого писателя. Первое, что бросается в глаза в «Барсуках», это единство формы и содержания; совокупность тех образных и логических понятий, которую мы назовем содержанием, и совокупность словесных выражений этих понятий, которую мы назовем формой, сов-

падают. Жизнь купеческого патриархального со здоровым реализмом нарисованного быта Зарядья, вполне рациональные отношения у героев в первой части, Насти, Семена, Кати, не осложненные никакими надрывами и всегда облеченные в оболочку бытовых столкновений, прекрасное, чисто-бытовое изображение больных вопросов деревенской жизни, в которой не ищут ни мессианства, ни любви к страданию,— вот мир Леонова, не подлежащий нашему разбору в плане работы и затронутый нами только потому, что он показывает, что тот жанр, в котором Леонов чувствует себя своим, это — социально-бытовой роман с широко развитой изобразительной частью, с умеренным бытовым диалогом, с изображением рациональных и несложных переживаний. Не все в этом мире мелкого городского мещанства гладко и спокойно. Тут тоже есть свои двойники, свои бунтари и свои кроткие, но ни их бунт, ни их кротость, ни их двойничество никогда не углубляются, никогда не переходят метафизические пределы. Именно здесь та формулировка социальной сущности психологии двойничества, которую дает В. Ф. Переверзев, целиком и полностью оправдана действительно реальным содержанием, но между двойничеством героев Леонова и Д. лежит огромное различие в сложности и содержании.

За пределы социально-бытового двойничества выйти бедному мещанину, ремесленнику или торговцу не позволяет, во-первых, та реальная работа за верстаком или прилавком, которая есть у всех героев Леонова и которая характеризует мещанство в точном смысле этого слова, а затем отсутствие утонченной психологической культуры как у самого Леонова, так и у изображаемых им людей. Разве нет той мудрости смирения кротких, о которых говорит В. Ф. Переверзев, как о естественном результате униженного и неопределенного положения личности в Катушине с его смиренной жертвенной любовью к больной купеческой жене, около кровати которой он просиживает месяцами, в его трогательных заботах о ней: «А пошла бы ты к маме, Настюша…, а дал бы ты ей щец,

Петрович...», в его страстном желании найти житейскую основу для всякого оскорбления, которое сыплется на его голову? Оскорбил хозяин: выход — затаить бессильную злобу или смириться. Катушин разрешает вопрос в смысле общего всепрощения и отыскания общей причины всякой несправедливости: «жена его, вишь, с приказчиком связалась». Тут действительно и жертвенная любовь и смирение целиком порождены бытовым мещанским укладом, который одних заставляет совершенно сжаться, а других давить, кого можно, или надрываться в бессильном протесте. Но это смирение никогда не может сблизиться по содержанию со смирением Мышкина, в котором очень много гордости, так же, как жертвенная любовь Катушина никогда не поднимется и не сблизится с любовью князя Мышкина, всецело абстрактной, к страдальческой красоте Настасьи Филипповны. А бунтарство Ермолая Дудина, чахоточного шапочника,— воистину полное сплетение «жажды силы при реальном бессилии, жажды чести при реальном бесчестии». Не есть ли это действительно житейский надрыв, целиком порожденный положением упадочного мещанина, и очень ли он похож на отрешенные мечтания и утонченные психологические эксперименты Раскольникова или подпольного человека? А ведь он целиком порожден именно психологией городского мещанства. И в монологе Ермолая Дудина звучат и отражаются по-своему вопросы Д. Но то, как они отражаются, еще глубже показывает пропасть, которая лежит между героями Леонова и Достоевского. «Ну, а ежели я, Ермолай Дудин, не желаю своей ноги отдавать? Али меня свинья рожала, а не матушка, что я голоса не могу иметь? Может мне ножка моя самому нужна, может я ножку свою, как родную дочь, люблю». Да. Тут надрыв бессильный и несложный, надрыв человека, желающего утвердить свое личное право, смутно им осознаваемое, перед чужой ему государственной силой, которая тащит его на войну. Но тут нет ни капли той сложной психологии, которая привела подпольного человека к формуле: «лучше

мне чай пить, а миру провалиться». «Жажда власти при реальном бессилии, жажда чести при реальном унижении»: «Эх, кабы у меня ум был! — кричит надрывно Дудин и рвет на себе рубаху,— весь мир бы Дудин поставил». «Как бы я дернул за вожжу, то становись по-моему». Дудин всем телом дергает за вожжу, за воображаемую. Бессильный порыв его кончается мучительным кашлем, который еще глубже показывает ему, Ермолаю Дудину, и физическую его беспомощность, и социальное одиночество, которое дает ему, Ермолаю Дудину, только возможность надрываться на улице криком о своей призрачной власти, но не позволяет ему пойти и найти подкапывающих тихонько обидевший его мир.

И в Ермолае Дудине, и в гражданине Уклейкине Шмелева, и в Егоре Брыкине желание отомстить за обидевшую их жизнь неизменно выливается не в культ отречения и страдания, не в психологические эксперименты, а в смутное и страстное желание присоединиться к коллективному возмущению, опереться на «мир», оформить и укрепить свой протест, слиться с массой, потому что каждый из них хорошо знает, что только в массе он, Ермолай Дудин, не пешка, а сила, и что такая масса, к которой он мог бы присоединиться, есть где-то для него, чего деклассированный дворянин Д. не знает и знать не может. Егор Брыкин, убивая Петю Грохотова, не попадает в положение Раскольникова, ибо знает, что именно убийство Грохотова возвращает ему ценность и место в переставшем его ценить крестьянском мире. И вся трагедия его, Егора Брыкина, заключается не в то, что он убил, ибо это убийство оправдано коллективной волей, а в том, что его обокрали, запретив ему сознаться в этом убийстве, и тем самым обрести свою социальную ценность. Так гражданин Уклейкин долгими месяцами живет мыслью о собрании, где он, бедный городской мещанин, раз почувствовал себя частью чего-то целого, участником чьей-то борьбы. Так Ермолай Дудин, надрываясь, бежит буквально за неожиданно пришедшей откуда-то революцией. Он умирает в этом беге, но он

счастлив тем, что присоединился к какой-то коллективной силе. «И щеки его зажглись синим румянцем, но горели глаза его, как у побеждающего солдата». Образы Катушина, Ермолая Дудина, Егора Брыкина — это образы, безусловно чем-то родственные героям Д., но бесконечно от них далекие: тут и только тут формула двойничества, как реакция упадочного мещанина на свое униженное и нищенское состояние, всецело отражает действительность и опирается на социальную природу упадочного мещанства, которое действительно давит капиталистический город и которое ищет для себя социального исхода, надеясь его найти.

Как мы видим, те формы смирения, бунтарства и двойничества, которые мы находим у Дудина, Катушина и Егора Брыкина, в этой социальной среде ни по примитивности ее психологии, ни по бытовым условиям никогда не перешагнут пределов, в которых они показаны у Леонова.

Порыв к психологии подпольного человека возможен в этой среде, культ же, идеализация и утверждение своей дисгармонии, как высшего существования, немыслимы. Быт не пустит, работа не пустит, отсутствие культуры, которая нужна для психологических экспериментов. Падение на дно выразится тут не в иррациональном и беспредметном убийстве, а в реальном грабеже или нищенстве,— различие только количественное, можно сказать; но ведь превращается же на определенной ступени количественное различие в различие качественное. И вся трагедия Леонова-художника, по-моему, в том, что во имя бытовой «достоевщины» в «Воре» и в «Конце мелкого человека» он попробовал искусственно перепрыгнуть к достоевщине Достоевского, к утверждению и идеализации надрыва и страдания, к утонченному миру психологических переживаний, для чего он не мог найти никаких материалов в своей среде ни в качестве наблюдений, ни в качестве собственных интуитивных возможностей. И поэтому талантливый «Вор» оказался раздражающе искусственной вещью, поэтому так неудачен «Конец мелкого человека». Формальные особен-

ности и недостатки именно и об'ясняются тем, что здесь, обратившись к Д., как к выразителю бытового и социального надрыва мелкого мещанства, Леонов увидел там такое содержание, которого никак нельзя было пришить к изображаемой им среде, да и художественно постигнуть самому автору. И оттого фабульные схемы и цитаты в «Конце мелкого человека» под Д. остаются только фабульными схемами и цитатами. И оттого эпигон карамазовского чорта — ферт — не может придумать ничего сложнее того, что говорится в очередях о жуликах, строящих социализм, о Ваньке, который убил, а потом пойдет таскать кирпичики и т. д. Фантастический композиционный прием здесь не оправдывается никаким глубоким содержанием. Так остаются схемой без всякой внутренней мотивировки такие сцены, как сцена самоубийства Титуса, буквально повторяющая картину самоубийства Ипполита Терентьева, вплоть до такой мелочи, как отсутствующий в револьвере капсуль.

Характерная черта «Вора» — это то, что отсутствие глубин содержания писатель пытается возместить причудливостью языка, композиционными усложнениями (введением Фирсова, исповеди, дневника Манюкина и т. д.), щеголянием типично «достоевщинскими» оборотами речи, которыми он заставляет говорить всех персонажей, не считаясь с тем, что эти высказывания никак не вяжутся ни с поведением, ни с действиями героев и не оправдываются изображением внутренней психологии их. Так превращается примусник Пчхов в нечто в роде мещанского Зосимы с его желанием утешить всех подшибленных, с нежностью к двойнику бунтарю Митьке и советами под Зосиму: «Прокали себя душевным огоньком и пострадай, носи свою рану и не делись ни с кем». Так он заставляет девицу Зинку, с ее вполне бытовой нехитрой любовью к Митьке, говорить о невозможности «безмучительного» фабричного счастья и обосновать свою любовь идеологическими стремлениями к страдальцам и бунтарям, что, принимая во внимание общий ее облик, носит даже карикатур-

ный характер. Так и молодой купчик Николка Заварихин используется Леоновым для того, чтобы поговорить под Д. о том, «что гнусен овладевший мечтой своей», что уже вовсе не вяжется с психологией мужика-кулака, отыскивающего себе дорожку к купеческому благополучию. Не в номинальной, единоличной характеристике героя, конечно, тут дело, а в том, что номинальное-то его положение вполне оправдано психологической насыщенностью, хотя носящей несколько лозунговый характер: «Я в мир со сжатыми кулаками пришел». А все бессильные метафизические взлеты остаются трепыханием бескрылой птицы и пустыми словами. Подходя к изображению своих сложных героев: Митьки, Агея, Маньки-Вьюги, Леонов как бы совершенно теряет свой художественный дар и, кроме риторики, у него ничего не получается. Как характеризуется им, например, Агей-своевольный? «Последней агеевой голизны нельзя видеть незащищенному глазу». «Он предчувствовал, что яд ужасного знания сочится из меркнущих глаз Агея и заражает духовной чумой». Вот Агей гибнет, ибо он в своем своеволии потерял всякую социальную установку, сцепку с миром от страшного знания «изнанки всего», от сознания легкости и незащищенности человека от того чувства свободы, о котором говорит Мережковский, толкуя о состоянии Раскольникова. Но как показано это состояние? — У Д. оно изображено в малейших и тончайших житейских деталях, из которых каждая в отдельности глубоко понятна для нас, а все они вместе дают картину потери социальной установки. Раскольников никому не об'ясняет своего состояния, мы его видим, чувствуем и ощущаем. Агей все время пытается об'яснить и об'яснить, конечно, не может. А может ли об'яснить или показать Фирсов-Леонов?— Нет, он отделывается фразами о невозможности увидеть голизну и т. д., т. е. просто расписывается в своей беспомощности и с помощью риторических фигур пробует изобразить то, что может быть изображено только путем психологического анализа. «Как грязную блевотину исторгла Агея природа из

своей орбиты». Психологический анализ сложного состояния заменяется здесь ничего не говорящим уродливым сравнением. Когда сравнение является необходимым пояснением, оно обычно не замечается нами; но как только оно воспринимается отдельно, оно становится показателем известной художественной беспомощности. Вот еще пример: «Воля Митьки тлела, как горючий и смрадный шнурок». В чем его воля, мы на протяжении всей повести так и не видим. В чем ее тление — также: кроме фактических, чисто внешних сведений — «задичал, много ел, не умывался, оброс», Леонов ничего не дает нам. И ярче всего остается самое сравнение — «как горючий и смрадный шнурок». Элемент формы становится самоцелью, сравнение запоминается ярче содержания. Уход одиночки от революции, падение его на дно, сопровождающееся расщеплением и раздвоением сознания Митьки, показано нам опять ничего не говорящим сравнением. Митька так говорит о себе: «Как бы мир нарисован на бумажке и лежит на столе, а я стою в стороне над бумажкой и думаю». Это сравнение, как и все остальные, ничего не поясняет читателю, а только помогает автору отмахнуться от постижения того раздвоения, которое очень высоко стоит над раздвоением Ермолая Дудина и которого изобразить он не в силах. И сколько бы ни твердили о величии и несчастьи Митьки, о необходимости существования его для того, чтобы мир не превратился в мещанское болото, «какое бы оскотинение наступило, если бы Митьки не было... жалок он был, несмотря на все многожелезное его звучание»; «он любит только не презирая, а любит он немногих». Все это будет только риторическим силлогизмом. Слова эти частью взяты у Д., частью являются упрощенным толкованием психики его героев самим Леоновым. Необходимость обратиться к ним обусловилась теми элементами надрыва и неудовлетворенности, неосознанными и неоформленными, которые имеются в бытовом мещанстве. Как ни странно, но элементы программной достоевщины, то логическое

обоснование некоторых положений Достоевского, которое есть у Леонова, является у него чуть ли не реакцией на злободневность, на официальную краснощекость, которую требует не в меру ретивые налитпостовцы. Тут уже действительно в чисто публицистическом плане есть моменты прямой идеализации, подшибленности, целые отповеди в духе протеста против нарочитой краснощекости. Эта программная достоевщина, вступающаяся за маленького человека, которому солоно приходится от казенного оптимизма, выражается у Леонова в обилии разговоров о том, что жизнь не обходится без выверта, что, решаясь на великие вещи, надо человеческий коэфициентик принимать во внимание и т. п. Все эти разговоры, внешне напоминая Д., конечно, обслуживают потребность дня в самом точном смысле слова, а не из такой потребности рождаются; то средство, благодаря которому можно создать полноценные художественные образы, родственные образам Д. Подражательность Леонова — это подражательность без всякой внутренней мотивировки. Тут делается ясным, как можно заимствовать элементы формы без постижения сущности. Возьмем отношения Маньки-Выоги, Митьки и Доньки (схема из Д.): женщина — двойник, Манька-Вьюга любит одного Митьку, по каким-то случайным причинам отдается другому — Агею, делается не то дорогой проституткой, не то кино-артисткой и из любви к Митьке истязает любящего ее Доньку в чуланчике. Она отталкивает Митьку надрывом, похожим на надрыв Настасьи Филипповны: «Нет, я дорогая, Митя, я нищему не по карману», для того, чтобы в конце концов заставить его броситься к своим ногам и заговорить «последними словами», которые лежат на дне у каждого из нас. Схема напоминает схему «Идиота», но никакого живого наполнения она не получила и получить не могла: в среде, выразителем которой является Леонов, не доросли еще до такой двойнической любви, выросшей на почве уточненной культуры, превращающейся в атмосфере отрешенности от быта в надрыв. Истолковать, но не показать (что об'ясняется

уже чисто-художественным возможностями) психологию такой любви сумел только Эренбург в «Рваче». О социальных причинах этой возможности скажу дальше.

В леоновской среде, кроме схемы двойнической любви, как и схемы всего двойника, получиться ничего не могло.

Характерно в леоновском «Воре» и то, что он здесь для того, чтобы отыскать двойников и своевольных, обратился к изображению номинального дна, которое очевидно изучал технически. Уголовная экзотика: воровские словечки, щегольство знанием блатного быта являются тут тем этнографизмом, той внешней экзотикой, которую замечают европейцы на диких островах. Изображение ее замещает у Леонова отсутствие внутреннего содержания. Изображение профессионального быта никогда не занимало Д. Он изображал психологию преступника вообще, психологию своеволия вообще, а не историю арестанта № такой-то со всеми биографическими подробностями. «Вор» это попытка создания психологически-философского романа писателем, по социальной сущности своей к тому совершенно неспособным. И когда Митька, аналогично Семену Барсуку, возвращается в деревню и разрешает для себя все волнующие его вопросы путем бегства в деревню после всей той сложности и метаний, которые пробует приписать ему автор, мы перестаем верить в двойника Митьку вообще и решаем, что весь он был выдуман Леоновым. Итак, те надрывы, которые рисует Леонов, это надрывы мелкого мещанина в точном смысле этого слова, это двойничество группы, не определившей себе еще достаточно места в новой действительности, а не индивидуальные раздвоения героев Д. Леонов попустому заставляет надрываться своих героев, так же, как Митька, совершенно необоснованно, во имя весьма смутного бунтарского идеала отнимает, подобно Бранду, у Саньки его последнюю кровную десятку, его «Фикус-кикус» и нехитрое счастье с чахоточной Ксенькой в городе, в комнате за занавесками и верстаком, и в деревне, где «облачишки», «лунишки» и нет дряни. Надрыв

героев Д. во всей его сложности не в этой среде рождается. Он здесь носит совсем другой характер. Достоевщина в этой среде только зачинается, но никогда не развивается. Боязнь дна и жажда подняться к мещанскому благополучию — вот два полюса, к которым стремятся раздвоенные мещане.

В какой среде в наше время достоевщина может получить известное развитие, даже если художник, являющийся выразителем этой среды своими индивидуальными творческими особенностями, далек от Д. не только по силе, но и по общей направленности, мы скажем в главе об Эренбурге.

II

Образ двойника в революции разработан отчасти Фединым и особенно Эренбургом. Некоторыми своими чертами Андрей Старцев и Михаил Лыков до такой степени совпадают, что, несмотря на то, что в герое Федина не столько черт подпольного человека, сколько чеховского интеллигента или толстовского кающегося дворянина, а Михаил Лыков является в полной мере подпольным человеком современности, мы будем рассматривать эти образы вместе, так как они служат любопытным доказательством того, как единый исторический момент может порождать сходство тематики у разных художников. Близость центрального образа «Рвача» героям Д. и отдаленность от них центрального образа «Города и годы» вполне соответствуют степени близости творчества Федина и Эренбурга к Д. в целом. (В орнаментальном творчестве Федина гораздо яснее черты Гюго и Диккенса, чем Д.). Связь с Д. Федина является настолько косвенной, что мы не будем заниматься его творчеством в целом, потому что установление этой связи кажется нам довольно проблематичным. Иные критики усмотрели достоевщину в кошках, которых вешает Мари. Конечно, здесь сказалось ходячее понятие о том, что изображение всякой жестокости уже есть достоевщина. Включить Федина в число писателей, у которых есть момент отражения Д., меня вынудило двойническое отношение Андрея к револю-

ции. В Федине есть косвенная связь, условное единство, о котором мы говорили в начале статьи. Эренбург же является писателем, наиболее близким Д. в современности. Близок он ему не столько как художник, сколько как активный, восприимчивый читатель, который находит у него свое. Струя Д. в творчестве Эренбурга очень сильна и, сливаясь с влиянием французских писателей — Франса, Мирбо и т. д., она дает совершенно своеобразное сочетание надрыва и скептицизма; результатом этого сочетания является то своеобразное пародирование Д., которое чрезвычайно характерно для переработки Д. Эренбургом. У этого явления, разумеется, есть не только литературные, но и веские социологические причины. Заметим только, что именно то, что Эренбург писатель интернациональный, столько же западный, сколько и русский, лучше всего понял и истолковал Д., что группой, которая явилась наиболее яркой выразительницей настроений Д. в современности, оказалась утонченная буржуазная богема,— целиком подтверждает наше положение, что, во-первых, достоевщина рождается в группе не только деклассированной и отрешившейся от быта, но и в группе с высокой культурой, а во-вторых, что русская социально-экономическая действительность не является еще достаточно оформившейся сейчас для того, чтобы порождать писателей, действительно глубоко родственных Д.

Остановимся на моменте пародирования Д. Эренбургом.

Весь Николай Курбов является попыткой преодоления и пародирования Д. Социальность и действенность вот лекарство от достоевщины. Реестрик унижений и мытарств Николая Курбова, составленный Эренбургом, и по количеству и по качеству совершенно несравним с теми внешнедетскими испытаниями, которые выпадают на долю подпольного человека. Но однако страдальческие внутренние реакции «подпольного человека» ни в одной сотой несвойственны Николаю Курбову. Пропорциональность обратная. Минимум воздействий внешнего мира — максимум внутренних тяжелых состояний у героя подполья, максимум

унизительных воздействий внешнего мира и минимум тяжелых индивидуальных состояний у Николая Курбова. Почему так? Плоскость унижения всегда индивидуальна. Все же оскорбления, наносимые Курбовым, немедленно делаются символической принадлежностью враждебных классовых групп, которые достойны только презрения и безусловно подлежат уничтожению в новом мире. Подпольный человек даже и без причины всегда будет чувствовать себя униженным, ибо он один, и впереди у него ничего нет. Николай как символ новой социальности даже и по тысяче причин униженным чувствовать себя не будет, ибо нормы Власовых и Глубоковых совершенно и целиком преодолены им во имя своей «башни Вавилонской», а новая среда найдена в рабочих казармах и в революционной партии. Мир Д.— мир замкнутого в себе и в своем углу деклассированного одиночки. В этом мире свои законы и своя правда. В мире непосредственных деятелей, действенности, активной борьбы, социальных инстинктов, правда совершенно иная. Столкнуть их и вложить мысли героев Д. в уста пошлой и ничтожной личности значит дать пародийное изображение достоевщины. Этим приемом пользуется Эренбург, заставляя провокатора Сергея воскликнуть: «Вот подвиг и подлость! Николай, пойми, об этом писал еще Достоевский!» Но логика действенной социальности, которую символизирует Николай, совершенно не приемлет экспериментов подполья, как настоящих, так и поддельных. Восклицание Сергея падает на камень. «Многих знает в лицо»,— единственное, что живет в Курбове, и Сергей летит в реку. Резюме этого пародийного отношения к Д. в словах Николая Курбова об «Идиоте»: «Есть мука от жизни, ее-то он знает, но мука для муки — чудят чудаки».

Классовая ненависть, неизменная действенность, строгая цельность,— «не могу иначе»,— чекиста Аша, щенячьи глазки, «а ты сними сапоги — не пропадать» — т. е. полная поглощенность земной борьбой в сочетании с личной кристальной чистотой — вот та формула преодоления Д., которую

дает Эренбург в Николае Курбове. Это же преодоление об'ектировано потом в Артеме Лыкове. Но это пародирование не может заглушить глубокой родственности Д. Эренбурга, так полно вылившееся в «Рваче». Если в Николае Курбове Эренбург пробовал победить Д., то в «Рваче» он был им побежден. Это преодоление осталось только тем плюсом, который манит двойника, но остается ему внутренне чуждым. Курбов погиб, родился Михаил Лыков. О нем мы будем говорить, переходя к изображению двойника у Федина и Эренбурга.

Перейдем к образу двойника у обоих писателей.

Для Федина момент двойничества есть только момент двойничества в революции, мягкого, безвольного «лишнего человека». Михаил же Лыков, двойник, является только приурочением к одному лицу того разлада сознания и чувства, той двойственности отношения ко всем сторонам человеческой жизни, которая неизменно является содержанием творчества Эренбурга, как бы раздробленным центральным образом, не закрепленным еще за определенным характером. Черты раздвоения есть и в «Хулио Хуренито» и в самом Эренбурге, выступающем часто героем своих произведений, и в Николае Курбове во второй части с его формулой — или холодное абстрактное сознание для постройки Вавилонской башни, или цыплячья жизнь с инстинктом и чувством. У того и другого есть спутники, о которых я уже говорила выше — об'екты притяжения и отталкивания. Сходство схематических и отвлеченных гетерогенных образов Артема и Курта удивительны. «Курт хорошо организованный человек, пишет Андрей Мари. У него хорошие плечи, руки, рот. Комната в его присутствии приобретает смысл.» Воля и рассудок на смену неразумному и иррациональному — вот психологическая схема образов Курта. Кроме схемы здесь ничего нет. «Я считаю, что все чувства должны быть раз навсегда подчинены рассудку. Подсознательное смешно», — заявляет Курт. Общее коллективное, ставшее личным,— вот неизменная основа поведения Курта. Он неизменно целен в любви и ненависти. Мы отбрасываем

фабульную мотивировку перехода Курта к большевикам, ибо она не вяжется с тем обликом, который хочет придать ему автор. Мотивировка эта искусственна. Основное же в облике Курта это полное слияние личной воли и сознания с любой коллективной волей, будь это воля Германской Империи, посылающая на войну, или воля Советской Республики, приказывающая убивать сторонников кайзера. Дело тут не в содержании подчинения, а в самом факте совпадения личного и общего, которое так манит Андрея обещанием цельности мыслей и поступков и так отталкивает его от себя. Курт, как я отмечал уже, служебный образ, об'ективированное мечтание раздвоенного человека. В отношении к нему Андрея есть много общего с отношением подпольного человека к непосредственным деятелям. Тут и зависть, и страх, и притяжение, и отталкивание, большее чем притяжение, и вместе с тем будто легкое презрение. «Эти люди, как Румкорфовы катушки. Они вечно вперед и вверх, вперед и вверх». Они не делают собственно ничего, кроме того, что они должны делать по природе. Они ничего не замечают под ногами. «Моя вина в том, что я не проволочный». Изображение Артема Лыкова Эренбургом буквально совпадает с изображением Курта Фединым, но в первом еще откровеннее обнажена его символическая обобщенная природа. «У Темы имелись умные серые глаза, никогда не прятавшиеся под лоб, высокий лоб как бы вывеска, — мальчик не глуп, правильно решает задачи на процент, выйдет в люди». «Кроме пяти узаконенных чувств у него имелось шестое — точная и быстрая отдача коллективных восприятий». «Могу прибавить, что шестое чувство Артема — завидное чувство. Жизнь с ним ясна и действенна, смерть легка. Все чувства Артема следует множить на многозначное число и видеть в нем только дробь, а не единицу». Артем не личность, не индивидуальность и следовательно не об'ект художественного изображения. В этих совершенно суконных, нарочито канцелярским языком написанных характеристиках нет ни капли художественного об-

раза, но ясно обрисовывается та же схема, та же психология, что и в Курте. Общее всецело подчиняет личное. Слияние с целым не оставляет места ни для личной жизни, ни для скуки, ни для бунта. Полная гармония и мертвенная гармония вдобавок. Отдает ли Артем на расстрел Михаила, узнает ли об измене Ольги, у него одно: Мишек надо выкорчевать сразу, а боль это дело частное. Проще, только проще. Вот тот образ, который мерещится многим нашим недоделанным, слабовольным и раздвоенным героям, образ нового человека в революции, чужой и враждебный, но и притягивающий одновременно. Этот образ чем-то сходен с непосредственными деятелями хрустального дворца, который Д. презирал, но цельности которых немножко и завидовал, но в нем сильнее подчеркнут элемент коллективизма. Этот образ порожден нашим временем, слишком ясно показавшим в военные годы ценность силы и воли. Отношение Михаила к Артему целиком двойственно: тут и любовь и ненависть, страх перед широтой теминых плеч и «немерцающим взглядом», презрение к теминой упрощенности, серости и ограниченности, взрывы гнева — «с какой радостью убил бы его», взрывы болезненной нежности, желание умереть за Тему, как только у Михаила открывается лазейка войти в революцию.

Когда эта лазейка открывается для Михаила и Андрея? В чем единая сущность двойственного их отношения к революции? Это двойническое отношение к революции не как к определенной политической теории, а как к человеческому бунту, было основой отношения к революции Д., как на это правильно указывал В. Ф. Переверзев. «Всю жизнь я пытался встать в круг и всю жизнь меня отметало в сторону» («Города и годы»). Я всю жизнь не мог ничем сделаться, ни глупым, ни умным, ни подлецом, ни насекомым — жалуется подпольный человек. Мир и я. Коллективное и личное распадаются. Результат этого распадения — потеря личностью сознания своей социальной ценности, отщепенство. Вся трагедия

Михаила Лыкова, причина того, что ему постоянно скучно,— в атрофии чувства жизни и связи с внешним миром. Внешняя мотивировка отщепенства Михаила, как результата отсутствия знания, искусственна и связана с неудачной попыткой Эренбурга дать чисто бытовой образ. «Во мне никакого чувства нет, а только факты». «А скажите, гражданин, если человек абсолютно ничего не чувствует, разве он в этом виноват?» «У меня скептический ум, граждане судьи, от этого вся моя беда». Не вечная ли это жалоба Эренбурга на отсутствие цельного действенного восприятия, на отсутствие могучего социального чувства, куцой, но родной правды, «на косые глаза, которые видят слишком много, на слишком острое сознание, не позволяющее действовать». «Принимаю и вновь отвергну, не поборов своей тоски, ибо все небожители смертны и все пути тупики». Найти бессмертного небожителя и веру во что-нибудь — вот постоянная и неотступная мечта Эренбурга и Михаила Лыкова. «Слепота и злоба,— говорит Хулио Хуренито,— да ведь это закон движения, следовательно, жизни». Сознание убивает чувство, порождает бездействие; это не только от аббата Куаньяра, это больше всего от подпольного отщепенства, от раздвоения героев Д. «Я бы сказал, что сознавать — это величайшее для человека несчастие». «Слишком сознавать — это болезнь, настоящая, полная болезнь» («Записки из подполья»). Желание веры во что бы то ни стало, хотя бы слепой веры, проникает творчество Эренбурга. И тут не искусственное влияние Д., а кровное родство с подпольным человеком. Под верой тут понимается полная убежденность, заполняющая все существо, то, что есть у Артема и Курта и нет у Михаила и Андрея. «Я не верю, что Андреус кого-нибудь любит, он никого не ненавидит», говорит про Андрея Майер. Подпольный человек постоянно жалуется, что злоба его не настоящая, что возненавидеть как следует он никого не может,— разумеется, тут речь идет не о бессильной злобе, которой у подпольных людей достаточно, а о злобе с полным сознанием права своего злиться, про-

никнутой верой в то, что мир действительно делится на врагов и друзей, и между ними лежит какая-то непреодолимая грань. Как бы Эренбург хотел возненавидеть Пике, представить его себе буржуем с плаката, а не несчастным стариком с золотой рыбкой, с которым бороться просто не стоит. В глубине своей двойник Эренбурга ни в какую социальную разделенность людей не верит, не верит в необходимость какой-либо борьбы, хотя способен загореться минутным взрывом ненависти. Скука владеет миром. Та скука, которой боится подпольный человек в хрустальном дворце, Иван Карамазов — в вечной гармонии. Скучает прокурор, допрашивая преступника (Жанна Ней), скучает белогвардеец, избивающий Михаила, скучает Высоков, посылая на террористические акты, — проклятая русская скука! В эту формулу раздвоения вложена жалоба и отсутствие общего, связи с общим, за которую каждую минуту можно зацепиться. Чем порождается эта правда, которой ищет подпольный человек — Михаил Лыков, Андрей Старцев? Это общее дается только такой связью со своей средой, что законы и установления ее, нравы и обычаи, становятся законами и установлениями, не подлежащими критике сознания и поэтому дающими цельное и устойчивое содержание жизни. Жаждой «древнего закона», «крепкого берега» проникнута «Легенда о великом инквизиторе». «Крепкого берега» социальной устойчивости ищет человек Д., и все его герои — порожденные переходным временем, отколовшиеся от своего класса. Жажда того же древнего закона, а не сомнения во всяких законах, владеет Эренбургом. И в этом пункте деклассированный дворянин, горожанин Д., лишенный всех крепких ценностей прошлого, презревший и не нашедший новых, и подпольный человек современности, деклассированный и утонченный представитель современной капиталистической богемы, совершенно совпадают в своем стремлении и томлении. Эренбург и Д.— продукты переходной эпохи. Боль относительности вообще — боль нашего времени. Эти настроения — достояние широких кругов мелкобуржуазной интеллигенции,

ию, может быть, их ярче всего чувствует и переживает богема. Михаил Лыков и Андрей болеют отщепенством и пустым сознанием. Сознание, которое не связано с возможностью действия, такое же мучительное бремя, как бездеятельная воля. Желание обрести древний закон, сблизиться с коллективом, забыть себя во множестве, хотя бы искусственно зажечь в себе энтузиазм приводят Михаила Лыкова и Андрея Старцева к революции. Если бы подпольный человек дожил до наших дней, то его участие в революционных событиях было бы совершенно сходно. В высшем напряжении чувства исчезает сознание двойничества, искупается какая-то смутная вина (у Андрея), совершается приобщение к внешнему миру, обретается как будто потерянный закон. «В каждой секунде — смерть, на каждой выбоине — смерть, в каждой яме — смерть, на прямой — смерть, на повороте — смерть. И прекрасно, прекрасно, потому что ничего, кроме так надо, ничего, кроме так необходимо. Прекрасно, легко, бесконечно легко.»

В революции видят не порыв к жизни, а апофеоз смерти. Ни цель, ни последствия борьбы, ни желания реальных благ группы, только пафос в себе, энтузиазм в себе, огонь чужого костра. Деклассированный не дорожит бытом в широком смысле слова (хотя и рвется к нему порой); он его не знает, не любит. Он плохо знает, за что ему бороться и что он сделает после победы, но его увлекает самый процесс борьбы, и тут единственный раз в под'еме и в пафосе его желания совпадают с желаниями какой-нибудь социальной группы. Разумом он хорошо понимает какую-то порочность, какой-то надлом такой борьбы и такого пафоса. «Пафос — это припадок, нельзя, чтобы народ бился в припадке целые годы» («Города и годы»). Эти люди, как винтовки и флаги. «Нельзя же вечно стрелять, всякое полотнище от дождя и солнца линяет» (Жанна Ней). Торчащий в небо маузер Андрея — тонкий художественный штрих, рисующий практическую бесцельность и бессодержательность овладевшего им пафоса. Это перерождение мнимое, подобное тому, которое совер-

шается под влиянием гашиша и кончается полной опустошенностью. Описания участия Михаила Лыкова в Октябре и Андрея в гражданской войне тождественны до мелочей. Ту же радость испытывает Михаил Лыков, истязаемый белогвардейцем в гостинице Скутари. Избиению и смерти он радуется здесь, как прекрасному избавлению от житейского разлада и неизбежной пошлости житейского быта. Любовь к революции оказывается у двойника апофеозом самого истязания и смерти для себя, в которой он находит свое утверждение. Момент жертвы конечно освещает всякую борьбу, но апофеозом смерти и истязания себя он может стать только у человека, в конечный смысл этой борьбы не верящего. И это единственный путь сближения с коллективом для человека из подполья.

Эренбург понимает, что жизни с одним этим не построишь. «Умело использованная энергия Михаилов может пригодиться, но не их порывистыми руками строится государство». «По какой-то странной логике бунт двойника оказывается апофеозом смерти, а сладкое для него смирение перед коллективной волей является участием в ее борьбе. Самым лучшим выходом для двойника является смерть, хотя бы и за чужое дело, потому что ведь всякая борьба — борьба за победу, а победы двойник боится пуще всего. И не потому ли человек так любит хаос и разрушение, что боится сам до конца довести возводимое им здание» («Записки из подполья»). «Я очень рад, признаться, когда что-нибудь не удается» («Хулио Хуренито»). «Думали ли вы, молодой человек, о великой скуке всемирного удовлетворения» («Лето 1926 г.»)? Борьба за победу, цельная борьба непосредственного человека совпадает с твердой уверенностью в законности и необходимости той социальной структуры, которая у него есть или идет на смену.

Постановка вопроса Эренбургом — естественное следствие положения деклассированной группы, лишенной самостоятельного будущего, определенной социальной роли, крепкого быта в настоящем. Такой группой является богема. Находясь в

тупике, как самостоятельное целое, деклассированная группа всегда вскапывает и поднимает неразрешимые вопросы, вскрывает противоречия ярче, чем это могут сделать группы, занятые непосредственной борьбой и стройкой. Деклассированные с большой культурой — это те дрожжи, которые никак не дают успокоиться и застыть в неподвижности победившим. Может, в этом их положительная социальная роль. Д. отталкивало его борющееся и действенное время. Он был чужим в эпоху революционного разночинства и растущего капитализма. Эренбурга тоже не очень жалует наша критика. От Д. все требовали общественных идеалов, которых у него не было, гуманных тенденций, которые его не занимали. От Эренбурга тоже требуют то изображения здорового человека, то крепких общественных убеждений, т. е. того, чего он дать по своей социальной психике не может, как бы ни старался и ни хотел. Любопытное совпадение. Тут конечно дело не в равенстве силы или величины писателей, а и в том неуловимом сходстве их положения в борющейся действительности переходной эпохи. Михаила Лыкова не хотели ни в белом Киеве, ни в красной Москве. Эренбурга не хотят в советской России, но также мало хотят в буржуазном Париже. Д. отвергал революцию, и она его отвергала, но его отвергала бы и реакция, если бы она додумала до конца его положения: он был сам по себе, с перенесением всех вопросов бытия из плоскости непосредственной борьбы в плоскость метафизическую.

Продолжая анализ образа Михаила Лыкова, мы отметим, что мы не будем отправляться от номинальной единичной характеристики героя, от его биографии «сына официанта». Это биография сочиненная, а не неизбежная. Не бытовой профессиональный образ дает конечно Эренбург, а то, что он считает общечеловеческим образом, т. е. то, в чем воплощена родственная ему психика, которая кажется вечной. Михаил — символ вечного отщепенства и бунтарства. Таких водили и водят и во веки веков будут водить с бритыми

головами по Лукьяновке и на каторгу. Здесь лавровые венки и слава, но и каторга и стенка. Вся схема отношения Михаила к людям, к женщине, к обществу неизменно двойственна. Он спасает ребенка для того, чтобы скверно выругаться на пламенную благодарность матери. Он спекулирует, обманывает партию и государство, но он очень мало дорожит червонцами — так же, как мало дорожит результатами революции. Он бросает их первому бедняку, которого он встречает в лесу, на первую прихоть любимой женщины. Он любит Ольгу, пока думает, что она выше его, но как только он узнает, что она его любит, победа над ней и сама Ольга становятся для него такими же ненужными и нерадостными, как победа революции. Издеваясь и унижая Ольгу, он покорно сносит издевательства и унижение со стороны Сонечки. Страшная жажда чему-нибудь поклоняться заставляет его обманывать себя. Он уже ребенком знает, что Кармен — старуха и урод, что это нарочно, но заставляет себя думать, что грим ее и есть подлинное свидетельство иной жизни. Он знает, что Сонечка — хищница, и он знает, что он лжет, когда говорит, что она чиста и что она ангел, отвечая этим на ее циничные выходки и бесстыдные слова. Он любит не Сонечку, а еще непреодоленное преодоление, иллюзию, в которую сам не верит, в силу своего чувства «в себе», так же, как и пафос революции «в себе». С психологической стороны глубоко верна та сцена на суде, когда Михаил, уже раздавленный животным страхом, все же отказывается предать Сонечку, отстаивая уже не ее и ее любовь, а самое упирательство, как единственное, что ему осталось в пустом мире, слабый осколок социального инстинкта. Даже во внешности Михаила отмечает Эренбург двойнические черты: страдальческие прекрасные глаза и цепкие руки душителя или самоубийцы. Михаил Лыков — тип резко антисоциальный, аморальный. Но и аморализм его и антисоциальность больные, беспокойные, страдальческие, и этим он приобретает право на участие, ибо страдание многое

оправдывает, а именно на нем и делает Эренбург ударение. Михаил конечно не тип «нового буржуа», каким его как будто хочет минутами сделать Эренбург. Нэпман — ведь это своего рода цельность, хотя и отвратительная, здоровье — хотя и отталкивающее. Это очень крепкая привязанность к земным благам, полная рациональность и уравновешенность, то, что полностью отсутствует в Михаиле, на вершине своего спекулятивного благополучия жаждущего снова присоединиться к бесплодным самосжигателям. То сочетание подвига и подлости, которое постоянно отмечается Эренбургом в поведении Михаила, результат его деклассации, потери установки, что дает ему одновременно лелеять «идеал Содома и идеал Мадонны» (во многом Эренбург на него клевещет).

Апофеоз самоубийства («Портной Примятин»), освобождающего от душного быта, идеализация, хотя и бессознательная, антигосударственности, болезни, аморальности и безысходного беспокойства, — вот в конечном счете содержание «Рвача», столь характерного для Эренбурга психологического романа. Образ двойника Михаила Лыкова роднит Эренбурга с Д. Идеализация дисгармонии и беспокойства также роднит их, хотя до такой опустошенности и такого отчаяния, как Эренбург, Д. никогда не доходил. Какая среда породила Михаила Лыкова, кто он как социальный тип? — Он замаскированный представитель той же уточненной богемы, все бытие которой хорошо обрисовано Эренбургом в «Лете 1925 года» и «Хулио Хуренито». Отсутствие быта, глубокое социальное одиночество: «Если я выйду, этого никто не заметит, я выйду, как табачный дым»; фантастическая нервная жизнь кафе, пивных, бешеных парижских улиц. Работа художников, поэтов, критиков и т. д. — наиболее индивидуалистическая, наиболее отдаляющая от коллектива, по самой своей сущности противопоставляет, а не об'единяет этих людей; больное самолюбие, неверность материального положения; психическая изощренность, отвращение к буржуазной культуре и связь с ней; близость к городскому дну, хорошее знание того, как «пахнет нищета»;

знание всей изнанки жизни — вот элементы, из которых созидается эфемерное существование этой группы, вот почва, на которой выросли творчество Эренбурга и герой его Михаил Лыков.

Итак, мы нашли у Эренбурга образ двойника, своеобразную идеализацию дисгармонии. Но найдем ли мы у него образы смиренных, найдем ли мы у него апологию чистой жертвенности, образы подобные Мышкину, Алеше Карамазову, Соне Мармеладовой, как преломляется у Эренбурга мотив жертвенной любви?

Кротких Эренбург жалеет, любит их, возвышает над хищным миром — спору нет. Но какие они у него маленькие, жалкие, бессильные, даже внешне уродливые! Ушастый Захаркевич, слепая Габриэль, горбатый Юдик неизменно выше окружающих в духовном отношении, но они способны только плакать, греть чай, ходить в библиотеку, няньчиться с чужими ребятами, молчаливо и преданно любить, но никогда не могут стать ни водителями, ни руководителями окружающего мира, никогда не указывают ему никаких путей, а ведь Соня Мармеладова, Мышкин, Алеша Карамазов пытались и вести, и указывать и в религии страдания учили видеть выход и разрешение всех земных противоречий.

В жертвенных женских характерах Эренбурга больше всего того пародирования Д., о котором я упомянула вначале. Я остановлюсь тут только на них. Тут нам придется вернуться к образу Сони Мармеладовой. Соня Мармеладова не бытовой и профессиональный, а символический и идеологический образ, проститутка не житейская, а условная. Мне думается, что религия страдания Сони, евангельская любовь, не может рассматриваться ни в коем случае как результат положения «униженной и оплеванной проститутки», как рассматривает ее В. Ф. Переверзев, низводя таким образом психологию и идеологию Сони до психологии бытового образа. Такой бытовой, профессиональный образ проститутки мы скорей можем найти в «Яме» Куприна. Бытовой образ смирен-

ной девушки вообще дан отчасти, но не в нем конечно дело в романе. Проституция Сони бесплотна, жертва ее условна, она символ высшего женского отречения. Она является неот'емлемым звеном творческой постройки Д., одним из антиподов мира промышленников и дельцов. Ее немыслимо рассматривать вне своеобразного религиозного элемента творчества Д., вне всей его религии страдания в целом. Момент религиозный в творчестве Эренбурга отсутствует совершенно, момент религии страдания, как отречения и самоумаления, у него невозможен. Естественно, что и жертвенные женские образы получили у него другое содержание. Маша в «Курбове», Катя там же, Ольга в «Рваче» и другие образы женщин, которые так же, как Соня Мармеладова, не знают никакого удержа в жертве и отречении. Если Маша делается проституткой, чтобы спасти любимого человека, проигравшегося в карты, то Катя живет желанием жертвы и подвига с ранних лет. Но какими пошлыми и презренными показывает Эренбург об'екты их жертвы и подвига. Герой Маши—фат («не ногти — рубины»), соблазняющий швейную мастерицу. Лиза Волочисская, на которую молится Катя, девица аккуратная и подлая. И наконец братец Наум показывает изнанку последней жертвы Кати во имя контр-революции. «Червонцы... жиденок Кац в Наркомнаце» и т. д. Из этого сочетания схематизированного прекрасного женского образа и великой пошлости, для которой героиня жертвует всем, получается совершенно карикатурное изображение жертвенной любви. Мораль этого изображения: вот к чему приводит прекрасное отречение и прекрасное неведение в нашем пошлом, безобразном мире. Это — один момент, создающий впечатление пародии. Есть и другой. Все идеологические и жертвенные метания Кати, Ольги и т. д. неизменно кончаются и исчезают с первой любовью. «Номерок с кроваткой» — это естественное окончание всех женских подвигов у Эренбурга. Высоков в «Курбове», подбирая террористок, усмехается: половая истерия, что ж используем! Подбирая своих мучениц, Эренбург тоже

усмехается. Благодаря этой неизменной усмешке, тому уничтожающему скептицизму, которым проникнут весь Эренбург, изображение «кротких» всерьез для Эренбурга совершенно невозможно. Этот пародийный элемент является безусловным следствием разности исторического положения групп и коренных изменений, происшедших в их психике. Религия страдания Д. упиралась в своеобразное реакционное народничество, в веру в смиренное русское крестьянство, в то, что если хотят из зверя сделать человека, надо наделить его землей. Деклассированное дворянство в произведениях Д. уже не помнит о феодальном быте, но порой вспоминает еще о мужике Марее, ласкавшем барчука, о какой-то смутной своей вине в том, что «плачет дите» и разорены деревенские хаты. Богема Эренбурга является продуктом огромного капиталистического города, гораздо более органическим и давним, чем герои Д. Для этой богемы растительная крестьянская жизнь не только совершенно чужда, как она была чужда уже, конечно, и Д., но просто резко враждебна. Для Эренбурга так же, как для Мопассана, подлинным зверем, тупым и жестоким, делает человека именно земля, мелкая собственность, фермерское благополучие. Французские крестьяне для Эренбурга — кусающаяся морковь, злые корнеплоды. Этот момент является, по-моему, одним из симптомов разности исторического положения групп. Эренбург является доказательством того, что можно претворять Д. органически, если он чем-то близок к социальной психике автора, даже в том случае, если автор этот не обладает совершенно даром психологического изображения, которым был так богат Д. Эренбург изображать и показывать вообще не умеет. Он рассказывает и растолковывает. Но рассказывает и растолковывает он часто правильно.

С. А. Рейсер

НОВООТКРЫТЫЕ СТРОКИ НЕКРАСОВА[1]

(К вопросу о подлинности «Светочей»)

1

В «Правде» от 18 и 19 апреля 1929 г. (№№ 89 и 90) Демьяном Бедным была спубликована поэма «Светочи»[2].

Эта поэма представляет собою давно известного «Дедушку» Некрасова с несколькими разночтениями сравнительно с обычным текстом, дополненного 214 новыми стихами, предшествующими тексту «Дедушки», его заключающими и вклиненными в различных местах поэмы.

В настоящее время это издание со вступительной статьей Демьяна Бедного и послесловием А. Ефремина вышло в серии «Дешевой библиотеки классиков» Госиздата и стало, таким образом, широко доступно, проникло в школу и вузы, снабженное некоторым (надо сознаться мало удовлетворительным) критическим аппаратом — стало достоянием исследователей[3].

Это обстоятельство позволяет подвергнуть обсуждению вопрос о подлинности опубликованного списка.

---

[1] Ввиду большой научной важности вопроса о подлинности «Светочей» Некрасова редакция считает нужным напечатать статью С. А. Рейсера, трактующую этот вопрос.

[2] За предоставление мне возможности изучить рукопись «Светочей» искренно признателен Демьяну Бедному и П. Е. Щеголеву. За ряд замечаний и помощь в работе благодарю Ц. С. Вольпе, Ю. Г. Оксмана, В. В Покшишевского и особенно К. И. Чуковского.

[3] Н. А. Некрасов «Светочи». Поэма с добавлением новооткрытых строф. Предисловие Демьяна Бедного. Гиз, М.—Л., 1929, стр. 59, тир. 30 000 экз., ц. 12 коп.

Нельзя с самого начала не согласиться с тем, что пишет Демьян Бедный. Отвечая на обращенные к нему вопросы о подлинность поэмы, он замечает: «... полная безговорочность могла бы иметь место только в том случае, если бы мы имели рукопись самого Некрасова или достоверные свидетельские показания...» (стр. 35). Однако, хотя мы не имеем ни того, ни другого, думается, будет возможно все же на основании ряда соображений и сопоставления прямых и косвенных данных, имеющихся в нашем распоряжении, притти к какому-либо категорическому выводу.

2

Тетрадь, в которой находится текст «Светочей», представляет собою переплетенную в плотную обложку книжечку в $^1/_8$ долю листа. Всего в книжечке 33 листа.

Листы 24—25 и 30 вырваны. Кроме того, тетрадка, с ко-с которой начинаются «Светочи» (т. е. первая тетрадка книжки) состоит всего из 4 страниц (1, 2, 7 и 8). (Я предполагаю, что во всех тетрадках, составляющих книжку, их одинаковое число.) Страницы 3—6 первой тетрадки вырваны; доказательство чему также и разорванная нитка этой тетради. Таким образом, очень возможно, что тексту «Светочей» предшествовал еще какой-то другой текст. Может быть, первоначально назначение тетради было совсем иное. Когда владелец приспособливал ее для своих нужд, он вырвал ненужную ему часть.

Содержание тетради может представлять для нас интерес лишь в той степени, в какой находящийся в ней материал может помочь нам в раз'яснении темных мест «Светочей», их датировки и определения автора интерполяций в «Дедушку»; сама по себе тетрадь особого интереса не представляет [4].

---

[4] Для меня не представляет большого интереса вопрос о времени написания тетради.

П. Е. Щеголев любезно дал мне возможность ознакомиться с заключением судебного эксперта А. А. Салькова. А. А. Сальков полагает, что тетрадь написана от 2 до 5 лет назад; во всяком

Но прежде всего следует отметить, что вопреки категорическому утверждению А. Ефремина о том, что тетрадь принадлежала неизвестному лицу (стр. 54 его статьи), совершенно очевидно, что владельцем ее был некий Федор Самыгин. Эта подпись четко выведена на обороте переплета и не возбуждает сомнений в том, что именно Федор Самыгин, а не кто иной, был обладателем тетради. Остается удивляться, что она осталась незамеченной А. Ефреминым, так тонко и внимательно изучившим всю тетрадь.

О Федоре Николаевиче Самыгине, кроме его отчества, мне удалось узнать очень мало. Это был брат деда Михаила

случае она не старше 12 лет. Бумага, на которой тетрадь написана 70-х — 80-х годов.

Если даже согласиться с экспертизой А. А. Салькова (а отдельные ее детали возбуждают сомнения), она ни в какой мере не стоит в противоречии с данными моей работы. Не говоря уже о том, что мы не знаем, когда жил и делал свои записи владелец тетради Федор Самыгин, — а он мог делать их и очень поздно, — кажется совершенно невозможным, чтобы кто-либо, даже и с заранее обдуманным намерением, мог настолько тонко и ловко подобрать значительное количество мелких бытовых деталей и фактов 70-х годов прошлого столетия, нуждающихся для своего вскрытия и дешифровки в сложной и кропотливой работе. А работа эта убеждает нас в верности и точности большинства данных намеков.

Ниже я привожу материал, подтверждающий то, что сообщенные в тетради факты действительно имели место в приблизительно верной хронологической последовательности, и в небольшой период времени.

Анализ самого стиха тоже дает нам основание датировать его приблизительно семидесятыми годами прошлого века.

Но допустим, что тетрадь, заключающая в себе «Светочи», действительно написана недавно. Это доказывает единственно лишь то, что в распоряжении лица, писавшего тетрадь, был документ, восходящий к 70-м годам прошлого столетия, тождественного или почти тождественного содержания. Из этого неизвестного мне прадокумента (или прадокументов?) предприимчивый коммерсант и скомпилировал находящуюся перед нами тетрадь.

Меня, однако, интересует не сама тетрадь, а заключающийся в ней материал.

Владимировича Самыгина, известного в литературе под псевдонимом «Марк Криницкий». Брат писателя — Леонид Владимирович Самыгин — уроженец Иваново-Вознесенска, сообщил мне, что отец его Владимир Михайлович Самыгин — дворянин Харьковской губернии. Но это сообщение, видимо, неточно; во всяком случае, в архивах б. департамента герольдии (ныне Центрархива), в списках дворян Харьковской губернии род Самыгиных не значится. О брате своего деда Федоре Самыгине Леонид Владимирович смог сообщить мне только то, что он живал в Харькове, Короче, Курске, Чугуеве и Ярославле. Иваново-вознесенский фабрикант Я. П. Гарелин познакомился с Федором Самыгиным в Москве, где бывал по торговым делам. Следует, впрочем, сказать, что по сообщению Иваново-вознесенского научного общества краеведения Федор Самыгин никакого отношения к М. В. Самыгину не имеет. Таким образом даже и то немногое, что мне удалось узнать о Ф. Н. Самыгине, недостоверно. Ясно только одно: владельцем интересующей нас тетради был именно Федор Самыгин, независимо от того, кем он приходится М. В. Самыгину.

Тетрадь, почти несомненно, велась в Иваново-Вознесенске. Представляется возможным расшифровать большинство находящихся там имен и инициалов. «Ник. Ив. Б.», сообщающий Ф. Самыгину о том, что привезли новый колокол из Ярославля, вероятно, Бабурин или Бояркин (фабриканты) (л. 21 об.); Яков Петрович — конечно, Гарелин, Иваново-вознесенский фабрикант, богач и филантроп, автор ряда статей и двухтомного исследования по истории Иваново-Вознесенска. Геннадий, рассказавший случай вещего сна (л. 23 об.) — может быть, фабрикант Геннадий Диодорович Бурылин (см. упоминание о нем в письмах С. Нечаева к Ф. Д. Нефедову, опубликованных Н. Ф. Бельчиковым в «Каторге и ссылке» 1926, № 1 (14), стр. 141), или фабрикант Геннадий Миронович Ямановский. Последнее вернее, так как дальше читаем: «Мы написали письмо Мирону Вас [ильевичу] и просили сообщить нам все подробности»; Мирон Васильевич — возможно отец

Геннадия Ямановского. Очень сомнительно, чтобы это был Геннадий Павлович — отец Нечаева. Терентий Алексеевич, сообщающий о найденном в лесу кладе (л. 26 об.), очевидно, фабрикант Щапов. Сергей Николаевич, на пирогах у которого был «сегодня» Самыгин (л. 27), конечно, Гарелин.

Таким образом, становится ясным круг людей, среди которых вращался Федор Самыгин. Это —среда иваново-вознесенских фабрикантов. Другие названные в тетради имена тоже известны иваново-вознесенцам. Так, правнуки Крупина живут в Иваново-Вознесенске и сейчас. Крупин жил в то время в Азябликове. К нему ездил смотреть, все ли там в порядке, Ф. Самыгин с некиим Порфирием Ефимовичем. Ко времени записи ему было 126 лет (л. 22). Азябликово — точнее Озябликово — село Ареф. волости б. Муромского уезда Влад. губ., в 79 *км* от Мурома, в 20 *км* от пристани Вареж на р. Оке (примерно, в 160 *км* от Иваново-Вознесенска).

Можно, таким образом, согласиться с утверждением А. Ефремина, что «тетрадь принадлежала иваново-вознесенскому обывателю» (стр. 51), а этот последний был близок к кругу иваново-вознесенских фабрикантов. На революционные связи и интересы Ф. Самыгина нет никаких решительно намеков [5].

В нечаевском процессе нет никаких следов участия в нем или близости к революционерам владельца тетради Федора Самыгина.

Но самое благодарное использование тетради, конечно, в целях датировки.

Для определения terminus'a post quem написания тетради у нас есть следующие бесспорные данные: «Светочи» не могли быть написаны раньше 1873 г. Точнее говоря — раньше этого времени не могли быть сделаны в тексте «Дедушки» 214 строк интерполяций.

---

[5] За помощь в разысканиях благодарю Л. В. Самыгина и Иваново-вознесенское научное общество краеведения.

Напечатанная в сентябрьской книжке «Отечественных записок» за 1870 г. поэма «Дедушка» была в 1873 г. переиздана в трехтомном собрании стихотворений Некрасова, редактированном им самим.

Сравнительно с текстом «Отечественных записок» в издании 1873 г. находим 2 разночтения; в последней строке главы третьей, вместо «долго ожиданный дед», читаем: «этот таинственный дед», и в последней строке двадцать второй главы, вместо первоначального «великую быль», находим «печальную» [6].

Вариант последней строки «Дедушки» («печальную — великую») так сказать нейтрален, но изменение «ожиданный» на «таинственный», сделанное Некрасовым, не может быть отнесено ни за счет «революционизирования» поэмы, ни за счет случайных исправлений или опечаток при переиздании. Этот вариант бесспорно сделан сознательно. Правильность и авторизованность этой поправки подтверждаются еще и тем, что в ефремовском экземпляре стихотворений Некрасова находим эту же поправку, сделанную П. А. Ефремовым (см. Б. И. Каплан — «К текстам Некрасова». Сборник «Некрасов по неизданным материалам Пушкинского дома». Л. 1928, стр. 156).

Интересно, что в новоопубликованном тексте находим именно эти два варианта. А это с несомненностью свидетельствует о том, что поэт, познакомившийся с «Дедушкой» Некрасова, имел перед собой не «Отечественные записки» 1870 г., а издание 1873 г. [7].

Очень мало вероятно, чтобы это было посмертное издание 1879 г.; в этом случае записи в тетради пришлось

---

[6] Точно так же абревиатуры «Т—ой и В—ой» раскрыты только в издании 1873 г. В тексте «Светочей» читаем полностью «О Трубецкой и Волконской». Но это могло быть сделано и само собой, без обращения к изд. 1873, г., так как абревиатуры эти были конечно секретом полишинеля.

[7] В посмертном издании 1879 г. находим текст, неизмененный сравнительно с изданием 1878 г.

бы датировать самое раннее 1880 г., а к этому времени большинство сделанных записей вовсе потеряли бы всякий интерес и актуальность. И агитационные дополнения «Дедушки» нечаевцами в 1880 г. тоже невозможны (об этом ниже).

Точно так же по изданию 1873 г. цитируется стихотворение Некрасова «В столицах шум», существующее, как известно, в двух редакциях — печатного текста 1861 г. и текста письма Н. Некрасова И. С. Тургеневу от 27 июля 1857 г. (см. А. Пыпин — «Некрасов». П. 1905, стр. 179, ср. примечание К. И. Чуковского к полному собранию стихотворений Некрасова, Л. 1928, стр. 458). Нечего говорить, конечно, что перед нами текст, списанный с издания не 1861 г., а 1873 г.

В 1861 г. «Дедушка» еще не существовал и быть помещенным до стихотворения «В столицах шум» не мог.

Остальной материал, находящийся в тетради, еще более позднего происхождения.

Так стихи Б. Алмазова:

Узнают людей коронных
По кокардам и усам,
Старых пьяниц забубенных—
По краснеющим носам,
А писак низкопоклонных—
По журнальным похвалам

впервые были напечатаны в 1874 г. В том же издании 1874 г. был напечатан «Учено-литературный маскарад», отрывки из которого находим в тетради в явно небрежной редакции — ряд мелких разночтений, пропуск строфы в средине, новая строфа в начале и т. д. Абревиатура «Ад», так удивившая А. Ефремина и давшая ему даже основание говорить о конспиративной опытности переписчика, есть не что иное, как сокращение обычного псевдонима Б. Алмазова — «Адамантов».

Абревиатуры «Н. Щ.» обозначают, конечно, как нетрудно догадаться,— Щербину. Первую из приведенных в тетради

эпиграмм находим (опять-таки в более исправном виде) в издании его стихотворений 1873 г. Вторая из находящихся в тетради эпиграмм Щербины [8] — в изд. 1873 г., в публикации «Русского архива» (1872, № 1) и во всех позднейших публикациях отсутствует. Повидимому, вторая эпиграмма (а может быть, и первая) восходит не к печатному тексту, а к рукописной традиции, такой важной при изучении наследия А. Щербины.

Кое-что из находящегося в тетради материала мне определить не удалось. Таково, напр., стихотворение «Мать». Вот его начало:

Устала ты. Болят спина и плечи,
В глазах круги, в руке дрожит игла...

(Л. 19—19 об.)

Неизвестен мне и автор следующей эпиграммы, подписанной буквой «К» (Курочкин).

На получение Н**** субсидии

«L'honneur nourrit les arts» [9] —
Сказал один философ.
Другой, входя в азарт,
Ответил, что для россов
Есть множество вопросов,
Решенных à la carte,
И, не скрывая чувства,
Кричал: «Мой друг, поверь,
Питаются искусства
Субсидией теперь...»

(Л. 21.)

---

[8] Вот ее текст:

А***

Усы — в аршин,
Глазища — вò.
Большущий чин,
А ум — того.

[9] В тексте тетради явная описка — «norrit».

Эпиграмма направлена, очевидно, против А. А. Краевского или Н. Ф. Павлова, но где и когда была напечатана — мне установить не удалось.

Такого же рода стихи:

Шалунья Муза, ты опять
На скользкий путь меня толкаешь...,

(Л. 26 и 26 об.)

романс, подписанный буквой «Н».

Ты хороша, как сказка, как виденье...,

(Л. 27 об.)

четверостишие (подпись «Н-в»):

Довольно! Смолкни! Замолчи!
Нам чья-то длань уста зажала...
Давно зазубрены мечи,
Давно порублены забрала.

(Л. 28.)

Под последними двумя вещами подпись: «переписано из тетради, которую привез Гр[игорий] Петр[ович] (не Данилевский ли? — *С. Р.*).

Кроме приведенного стихотворного материала, в тетради ряд хозяйственных записей, народных поговорок, пословиц, шуток, наблюдений над погодой, семейных записей (вроде: «Лешенька уехал в Москву к Лавровым на свадьбу Клавдиньки»—л. 22), вещих снов, общественных новостей (найден клад, готовится война, привезен новый колокол из Ярославля и т. д.). Под некоторыми из записей подписано: «Слышал от Як[ова] Петр[овича Гарелина]», «слышал от Крупина», «Терентий Алексеевич рассказывал», «разговаривал с Н. К.» и т. д.

Можно с большой долей уверенности утверждать, что многие записи сделаны на память. Неточность текста многих стихотворений именно такого сорта; здесь не описки, и не стройная поэтическая система, а именно ляпсусы памяти.

А разнохарактерность записей, совершенно одинаковая черточка после каждой, равный повсюду интервал, аккуратный вид—наводят на мысль, что находящаяся перед нами тетрадь—своего рода компендиум каких-то других записей, не обязательно восходящих к одному, но, вернее, к нескольким прадокументам.

Вся тетрадь переписана одним почерком. Чернила несколько выцвели от времени.

Тетрадь, видимо, велась ее владельцем не в течение какого-то периода времени, но переписана сразу, в один-два присеста. Твердый и четкий почерк писавшего становится несколько расхлябанным к средине тетради, но, начиная со следующей страницы, почерк снова становится отчетлив и тверд.

Повидимому, дело обстояло так, что владелец тетради, в старости, на досуге, собирал в одну тетрадь интересные и актуальные для него прежде или теперь записи. Такими оказались различные стихотворения, народные песни, эпиграммы и афоризмы а ля Прутков, пословицы и поговорки, вещие сны, сведения о холодной и дождливой погоде, политические, общественные, городские, семейные и хозяйственные новости и т. д., и т. д.

* * *

У нас есть, таким образом, все основания считать terminus'ом poste quem 1873 г.

Правда, что на л. 27 об. находим следующую интригующую и не совсем ясную запись: «Ник. Ник. уехал в Швейцарию, хотел писать оттуда, не знаю — напишет ли». В самом деле, мы знаем, что 4 марта 1869 г. Сергей Геннадиевич Нечаев по паспорту на имя Николая Николаевича Николаева (тоже иваново-вознесенца, нечаевца) выехал в Швейцарию.

Таким образом, возникает вопрос: не намекает ли на Нечаева эта запись и не служит ли она подтвержде-

нием гипотезы о связи владельца тетради с нечаевской группой.

Как ни увлекательна эта перспектива, следует прямо сознаться, что для такого отождествления у нас слишком мало данных, и А. Ефремин поступает не вполне осмотрительно, категорически утверждая эту гипотезу. По положению записи в тетради она сделана после «Светочей», после стихотворения Б. Алмазова и после записи о морозе, относящейся к декабрю 1875 или 1876 г. (об этом дальше). Но дело в том, что тетрадь является компендиумом, куда ее владелец вписывал различные факты, может быть, переписывал их из других тетрадей. А раз данный документ восходит не к одному, а к целому ряду прадокументов, датировка по положению в рукописи оказывается в данном случае не вполне убедительной.

Хотя запись эта и не совсем ясна, но можно думать, что делал ее человек, очень мало связанный (если вообще связанный) с нечаевцами.

Он не знает, например, такого основного факта, что уехал за границу не Николай Николаевич Николаев, а Сергей Геннадиевич Нечаев, и ждет от него первого письма («не знаю — напишет ли»).

С другой стороны — зачем понадобилось делать эту запись человеку, связанному с революционными кругами? Ведь при провале организации такая запись могла сослужить революционерам плохую службу.

Трудно точно так же предположить, чтобы эта запись относилась к кому-либо из мастеров Гарелинской фабрики, посланных для усовершенствования за границу. (Такие случаи имели место в Иваново-Вознесенске едва ли не с конца XVIII века.)

Но о человеке, посланном по служебному делу, Самыгин не стал бы записывать «не знаю—напишет ли».

Он связан служебными обязательствами и конечно посылал бы отчет своему хозяину.

Таким образом, хотя трудно утверждать что-либо категорически,— больше всего оснований думать, что запись эта сделана владельцем тетради совершенно искренно, и в ней можно находить не более того, что она заключает. Владелец тетради искренно убежден, что уехал Николай Николаевич. Последний мог по служебным или домашним делам быть перед от'ездом (т. е. перед переходом на нелегальное положение) в Иваново-Вознесенске и уверить ничего не подозревающего владельца тетради, что он на самом деле уезжает за границу. И доверчивый старик ждет обещанных писем, о чем и делает запись в своем дневнике.

Но в этом случае неясно другое: эта запись, как поразившая человека и актуальная для него, переписывается и в новую тетрадь. И это было не раньше 1873 г. Между тем к этому времени закончился не только процесс нечаевцев, но и выданного Швейцарией России Нечаева. Решительно вся Россия и, конечно же, земляки иваново-вознесенцы знали подробные стенографические отчеты по нечаевскому процессу и не могли не знать истории с передачей Николаевым Нечаеву паспорта. Зачем же владелец тетради переписывает старую запись, неверность которой он знает (а очень трудно предположить, чтобы он этого не знал), и не делает об этом никакой дополнительной пометки или добавления? Это остается неясным.

Для определения terminus'a ante quem мы располагаем следующими данными:

На л. 22 находим такую запись: «сего дня мороз 42 градуса. Як[ов] Петр[ович Гарелин] говорил, что такого мороза не помнит». В самом деле: в книге Я. П. Гарелина — «Город Иваново-Вознесенск и т. д.» (чч. 1 и 2, Шуя, 1884) на странице 17 первой части читаем: «Зимы здесь не отличаются суровостью, а если бывают порядочные морозы, то никогда не бывают продолжительны, а обыкновенно температура колеблется между 5 и 8 R».

Ясно, что мороз в 42° в самом деле необычайное явление, достойное записи в дневнике. «Летописи Главной геофизической обсерватории», изданные Г. Вильдом, позволяют нам установить, что такие сильные морозы были в конце декабря 1875 и 1876 гг. Именно: 28 декабря 1875 г. мороз в Москве достигал 36,2°, а 22 декабря 1876 г.— 35,4° (см. «Летописи...» издания 1876 и 1877 гг.).

Я беру сведения по Москве за отсутствием иного ближайшего пункта, где бы велись в то время точные метеорологические наблюдения. Но, по уверению специалистов-метеорологов, данные Москвы вполне законно могут быть распространены и на лежащий в 175 *км* к северо-востоку Иваново-Вознесенск. Между этими городами никаких препятствий, могущих создавать отличные погоды, нет.

Наконец, на л. 28 об. читаем: «Разговаривал с Н. К. Он сообщил много интересного. Говорил, что ожидается какой-то новый манифест, но какой—неизвестно. Поговаривают на счет войны. С кем? Никто ничего не знает».

В это время речь могла итти только о войне с Турцией, а так как манифест о войне был дан в апреле 1877 г.,—terminus'ом ante quem будет именно эта дата. Трудно допустить, чтобы, переписывая в тетрадь старые записи после 1877 г., владелец тетради не сделал дополнительной записи, в крайнем случае—исправления. Да и зачем ему переписывать потерявший актуальность и давно осуществившийся слух.

3

Исследователь иваново-вознесенского списка А. Ефремин предлагает следующую гипотезу в доказательство принадлежности «Светочей» перу Некрасова.

Осенью или зимою 1869 г. (обычную датировку поэмы периодом 30 июля—8 августа 1870 г. А. Ефремин, таким образом, заподозривает) Некрасов написал поэму «Светочи», в которой вывел возвращение из Сибири декабриста С. Г.

Волконского. В качестве материала Некрасов использовал между прочим незадолго до того вышедшие записки декабриста барона А. Е. Розена. Вся поэма, по мнению А. Ефремина, рисовала образ неутомимого борца-революционера, а вовсе не примирившегося с жизнью и раскаявшегося декабриста, каким в действительности возвратился С. Г. Волконский из Сибири. Именно в таких тонах писал о нем в некрологе И. С. Аксаков в «Дне» (1865, № 51—52).

Днесь я со всем примирился,
Что потерпел на веку...
Сын пред отцом преклонился,
Ноги омыл старику.

В том тексте «Светочей», который был написан в 1869 г., главы IX—XI, в которых описывался Тарбагатай, отсутствовали. Это, по мнению А. Ефремина, вполне логично: «Записки» А. Е. Розена, которые Некрасов использовал для этих глав в качестве источника и притом использовал весьма широко и точно, вышли в свет в 1870 г. В 1870 же году, прочтя воспоминания А. Е. Розена, Некрасов ввел в тот же текст «Светочей» соответствующие «Тарбагатайские» главы, назвав сибирское селение «Пимамотак». Так пытается об'яснить А. Ефремин особое положение IX—XI глав в черновом автографе «Библиотеки им. В. И. Ленина». Но это автограф не «Светочей», а «Дедушки», и А. Ефремин вынужден утверждать, что этот «фальсификат» (подлинного автографа.—*С. Р.*) изготовляется по тому же творческому руслу, что и подлинная поэма... Черновик «Дедушки» сделан, по его мнению, так: сперва написан основной текст, а затем уже д о п о л н и т е л ь н о д о б а в л е н ы (sic!? Разрядка моя.— *С. Р.*) главы о тарбагатайских раскольниках; весь раздел о них написан и вставлен позднее. В поэме «Светочи» такая последовательность законна и понятна. В стихотворении «Дедушка», писанном «30 июля — 8 августа», когда «Записки» Розена уже за несколько месяцев до того (были.— *С. Р.*) получены, такая «вставка» ничем как будто не мотивирована. Остается заключить,

что Некрасов, старался придать черновику вид «настоящего» (разр. А. Ефремина) «черновика» (стр. 49).

Другими словами, летом 1870 г. Некрасов испугался чего-то (чего же именно?— *С. Р.*) и, чтобы отвести от себя подозрение, лихорадочно быстро изготовил искусственный черновик, вытравил из него все революционное и поспешно напечатал в «Отечественных записках», чтобы замести следы и в случае допроса пред'явить невинный черновик «Дедушки» (стр. 48) [10].

Итак, резюмируя сказанное, гипотезу А. Ефремина можно изложить так:

1. Осенью или зимой 1869 г. Некрасов пишет «Светочи» (без «Тарбагатайских» глав).

2. В 1870 г., по прочтении «Записок» А. Е. Розена, Некрасов вводит и эти главы в текст «Светочей». В этом тексте «Тарбагатай» носит название «Пимамотак».

3. В 1870 г., «чего-то испугавшись», Некрасов: а) уничтожает тексты «Светочей», создавая взамен их псевдо-черновик поэмы «Дедушка», где «Пимамотак» назван уже «Тарбагатаем», б) спешно печатает этот текст в «Отечественных записках».

4. Один из уцелевших автографов или списков «Светочей» попадает благодаря связи Некрасова с нечаевцами в Иваново-Вознесенск и сохраняется до наших дней.

Но все это неверно.

---

[10] Вот что пишет по этому поводу А. Ефремин: «Некрасов был очень осторожен, особенно после истории 1856 г., когда за стихотворение «Поэт и гражданин» он опасался ареста и крепости. Некрасов должен был уничтожить черновик «Светочей», все следы черновика. Этого мало: поэму могли найти при обыске и выемке у кого-либо из поклонников поэта. Некрасов боялся, и он не только уничтожил автограф «Светочей», но искусственно изготовил новую поэму — поэму выхолощенную, лишенную революционности, поэму семейно-исторического жанра. «Вот он черновик. Пусть-ка сунутся с обыском. А теперь надо срочно опубликовать эту невинную поэму». И Некрасов, видимо, «празднуя трусу», срочно печатает поэму в «Отечественных записках». Она попадает в конец девятой книги, на 24 страницу: «не беда,— лишь бы разделаться поскорее, очиститься» (стр. 54—55).

4

А. Ефремин пытается доказать, что «Светочи» (первоначальный текст «Дедушки») были написаны не в 1870, а в 1869 г. Единственное, но достаточное доказательство этому он видит в том, что в рукописи библиотеки им. Ленина «Тарбагатайские» главы выделены якобы особо, вписаны потом, т. е., предполагает А. Ефремин, по получении «Записок» Розена.

Это, однако не так: «Тарбагатайские» главы вовсе не приписаны сбоку и вовсе не написаны потом; перед нами просто обычный творческий процесс, непонятый А. Ефреминым. Некрасов написал часть поэмы и продолжал писать дальше; затем возвратился и начал создавать главы 9—11. Они целиком и входят в текст поэмы. Но, за недостатком места между строками, часть главы написана сбоку. Она органически входит в основной текст. Дело в том, что черновик библиотеки имени Ленина — один из самых ранних черновиков, едва ли не первый. Строки, строфы и главы в нем все время путаются; поэт, то не докончив одной главы, начинал другую, а не закончив ее, возвращался к первой, то исправлял и дополнял ряд других глав.

Если согласиться с А. Ефреминым и захотеть быть последовательным, придется признать, что целый ряд глав (почему только «Тарбагатайские»?) написаны Некрасовым позднее. Но это не так.

Против гипотезы А. Ефремина можно возразить еще и то, что датировку поэмы 1870 годом мы находим дважды — в издании 1873 и 1879 гг. Что именно могло заставить Некрасова нарочно изменить эту датировку? Какие важные политические события 1869 — 1870 гг. могли заставить его испугаться и так настойчиво скрывать истинную дату создания поэмы, делать все возможное и невозможное, чтобы передвинуть ее на один год вперед?

На все эти вопросы мы не найдем ответа в статье А. Ефремина. Датировка «Дедушки» 1870 годом остается непоколебленной [11].

Особенно настаивает А. Ефремин на том, что Некрасов очень торопился с печатанием «Дедушки»; торопился настолько, что напечатал поэму на необычном месте: «Не странно ли, — пишет исследователь, — и то, что Некрасов помещает «Дедушку» в самом конце сентябрьской книжки; не свидетельствует

[11] Некрасов не мог познакомиться с записками А. Е. Розена раньше 1870 г. Вот краткая история печатания этих записок в интересующей нас части: в 1868 г. в «Биржевых ведомостях» (№№ 269 и 274) были помещены 2 небольших (не «Тарбагатайских») отрывка из воспоминаний Розена. Следует отметить, что во всех известных мне указателях указан не 1868 г., а 1869 г. (любезности Ю. Г. Оксмана я обязан этой поправкой). В 1869 г. в «Вестнике Европы» (№ 4, стр. 939 — 944) находим подписанную инициалами «А. Н.» (кажется так подписывался в «Вестнике Европы» А. Н. Пыпин) рецензию на 1-е немецкое издание записок, а в № 10 за тот же год статью «Мемуары из прошлого времени» (1825 — 1839), представляющую собой подробное изложение этих записок, опять-таки без подробного описания Тарбагатая (стр. 770 — 787). Подписано «М. М.» (Стасюлевич). В 1870 г. «Записки» были полностью напечатаны в России. Однако издание было цензурою задержано и в продажу не поступило (см. Н. Ченцов—Восстание декабристов. Гиз, 1929, стр. 481; А. Е. Бурцев — Обстоятельное библиографическое описание... П., 1901, стр. 474—475, ср. в воспоминаниях В. Н. Никитина»: «Напечатанная в типографии книга «Записки декабриста» барона А. Розена была цензурою задержана, спрятана в типографский сарай, который был запечатан, но через год, когда последовало распоряжение сжечь книгу, в сарае нашли только 10 из 2 000 экземпляров, хотя стены сарая, печати и замок оказались ничуть не поврежденными. Как, кто и когда растащили все экземпляры книги и куда их подевали — долго тщательно доискивались да так и отступились».—«Русск. стар.» 1906, X, стр. 113 сн.). В картотеке покойного Б. Л. Модзалевского (хранится в Пушкинском доме Академии наук СССР) я нашел, к сожалению, не датированную вырезку из «Нового времени» с указанием на то, что русский текст лейпцигского издания «Записок» был разрешен в России для особ первых четырех классов. В том же 1869 г. «Записки» Розена вышли полностью в Лейпциге на немецком языке без обозначения

ли это о том, что он заспешил с ее напечатанием и именно в августе, в то время, когда материал сентябрьского номера уже был набран (? — *С. Р.*, стр. 49).

Мы, однако, не находим следов этой торопливости. «Дедушка» действительно помещен последним в беллетристическом отделе этого номера «Отечественных записок», но почему считать это место таким необычным и мотивировать его именно спешкою: произведения Некрасова и других сотрудников «Отечественных записок» сплошь и рядом помещались именно в таких местах журнала, например: стихотворение «Соловьи» в X кн. «Отечественных записок» за 1870 г. помещено на одном из последних мест (стр. 444—446). Тоже см. «Отечественные записки» 1868 № 3, стр. 313, 1877 № 2, стр. 532, № 3, стр. 297—316. «Смерть Прокла» помещена на 302—

имени автора под заглавием: «Aus den Memoiren eines russischen Dekabristen. Beitrage sur Geschichte des St.-Petersburger Militär-Aufstandes von 14 (26) December 1825 und seiner Teilnehmer». Verlag von S. Hirtzce. Успех этого издания был огромный. Тотчас же было приступлено к анонимному русскому изданию, которое и вышло в свет в 1870 г. («Записки декабриста» Lpz., 1870. Verlag Duncker-Humblot). Можно даже датировать его появление в свет еще более точно — 3 февраля 1870 г. (см. «Архив села Карабихи», М., 1916, стр. 163). В 1872 г. в Лондоне вышел английский перевод записок под заглавием: «Russian Conspirators in Stiberia», a personal Narrative. By John Miedmay. В 1874 г. в Лейпциге вышло второе издание «Записок» на немецком языке. Но только в 1876 г Некрасову удалось, видимо, не без труда, поместить в «Отечественных записках» неполный перевод первой части «Записок» (в №№ 2 — 11 напечатаны 1 — 3 и 8 — 17 главы части первой)

В 1907 г. «Записки» А. Е. Розена с рядом дополнений были впервые полностью в России переизданы П. Е. Щеголевым. Одно из названных выше нелегальных изданий поэт конечно знал. Скорее всего это было русское издание, напечатанное в России или же русское лейпцигское (иностранными языками Некрасов владел не особенно хорошо), но во всяком случае это не могло быть раньше средины 1870 г., а так как «Тарбагатайские» главы вовсе не дописаны, а являются составной частью поэмы, становится очевидным, что и последние были написаны именно в 1870 г.

305 стр. «Время» 1863, январь и т. д., и т. д. Точно так же нет фиксированного места для произведений Н. Щедрина. Большинство его вещей сплошь и рядом печатались в конце (см. хотя бы «Отечественные записки» за 1876 г. №№ 3, 5, 9, 10, 11, 12); гуляет по всем местам беллетристического отдела и Розен, а уж его-то воспоминания Некрасов несомненно очень ценил (см. «Отечественные записки» за 1876 г. №№ 2—11).

Незаконно, вообще говоря, полностью и механически переносить современное нам представление о последнем месте в журнале, как менее почетном—«задворках», на журналы 60-х — 70-х гг. Принципы композиции журнального материала были тогда несколько иными; борьба за первые места если и шла, то в ином плане, чем сейчас, самое понятие «первого места» было иным. Книжка журнала сплошь и рядом начиналась нехарактерной, неважной вещью, а «ударные» произведения помещались в центре. Во всяком случае нет никаких оснований видеть в помещении «Дедушки» в конце сентябрьской книжки свидетельство торопливости Некрасова. Поэма оканчивается 8 августа и нормально попадает в сентябрьскую книжку. Из писем В. И. Водовозова к Некрасову[12] явствует, что 8 августа 1870 г. VIII книжка «Отечественных записок» только должна была быть посланной в цензуру и, вероятно, была послана, так как 13 августа В. Водовозов сообщает Некрасову, что книжка уже вышла.

А вот что мы знаем о IX книжке: в письме между 1 и 5 августа (см. письмо № 83 в «Архиве села Карабихи») В. И. Водовозов сообщает, что кое-что он уже давно отдал в набор: роман Гуцкова, стихи Вейнберга, статью о рабочем вопросе и т. д. Несколькими днями позже сдается в набор

[12] «Архив села Карабихи», М., 1916, см. письма В. И. Водовозова №№ 83 и 84. Ср. письмо М. Е. Салтыкова № 147, стр. 85, 86 и 174. Кстати: недатированное письмо № 85 В. Водовозова должно быть перемещено местом с письмом № 84. Из фразы «перевод которого (романа Друда.—*С. Р.*) Михайловский может доставить не прежде 5 августа», явствует, что письмо написано до 5 и до 13 августа (дата письма № 84).

«повесть, присланная Михайловским» («Архив», стр. 88). При этом Водовозов пишет, что «Чижов просил также, чтобы не было задержки касательно статей сентябрьской книжки» (там же). Можно таким образом допустить, что IX книжка вышла в свет между 12 и 15 сентября. Предположив, что оконченная 8 августа поэма была в Петербурге не позже 12 августа, найдем, что месячный срок более чем достаточен для напечатания поэмы.

А. Ефремин пишет: «при перечне статей сентябрьского номера поэма не фигурирует» (стр. 55). Но дело в том, что такого перечня статей в «Архиве села Карабихи», на который ссылается А. Ефремин, нет вовсе; есть лишь сообщение о том, что Водовозов отдал в набор — часть могла пойти и в запас. Судя по тону письма М. Салтыкова от 13 августа 1870 г., он приглашает Некрасова возвратиться в Петербург; в ожидании его возвращения квартиру убирают: «натирают полы» и т. д. (стр. 173—174). Повидимому, Некрасов к выходу IX книжки в самом деле уже был в Петербурге. Подтверждение этому находим и в том, что после 13 августа писем Водовозова к Некрасову, касающихся дел «Отечественных записок» (их переписка была только деловая), не сохранилось. Раз Некрасов возвратился вскоре в Петербург, он сам мог следить за печатанием поэмы.

Наконец возможно, что «Дедушка» попал в IX книжку, чтобы заполнить место, оказавшееся пустым после цензурных вырезок. Такие случаи обычны. Так например, в VIII книжке, вышедшей без Некрасова, такой провал налицо. Цензура вырезала статью Карновича, и номер шел с неверной пагинацией (после 378 страницы — 471; см. письмо В. Водовозова № 84 в «Архиве»). На это обстоятельство, об'ясняя его отсутствием в городе Некрасова, и жалуется Салтыков, деликатно приглашая Некрасова возвратиться в Петербург (см. письмо № 174). Так или иначе, но никакой спешки не было.

Нужно не забывать, наконец, и того, что Некрасов был журналист. А не в манере журналиста выдерживать

написанные вещи. Только что дописанная рукопись тотчас же отправлялась к наборщику, и это — процесс совершенно обычный и естественный для Некрасова. Написанные им вещи долго не залеживались в портфеле поэта; наоборот, он стремился опубликовать их поскорее. Всякий, кто даст себе труд проследить за тем, как быстро печатались произведения Некрасова, вскоре по их написании, в этом убедится (см., напр. «Библиографию и хронологию сочинений Некрасова», сост. В. Дерновой в «Некрасовском сборнике» под ред. В. Е. Евгеньева-Максимова и Н. К. Пиксанова, П., 1918, стр. 174—254).

5

Эстетическая критика никогда и ни для кого не была обязательной. Ссылаться на вкус не полагается; аргументация такого сорта признана порочной.

Все же я не могу не привести небольшой букет стилистических красот новооткрытого Некрасова. В свое оправдание я могу сослаться на то, что, вопреки известной поговорке о вкусах, все именно тем и занимаются, что о них спорят. Редкая работа по истории литературы не воспользуется в качестве доказательства подобной ссылкой. В ряду прочих аргументов и этот — сам по себе порочный и маловесомый — может быть с пользою употреблен. А может быть, как говорит К. Фолль в «Опытах сравнительного изучения картин», «сама по себе область вкусов вполне доступна для дискуссии. Надо только создать твердую основу, а она до сего времени не найдена» (стр. 3).

Во всяком случае можно признать, что существует такая граница безвкусия, когда самый показ этого факта становится аргументом. Именно так обстоит дело со «Светочами». Начну с того, что безвкусно для Некрасова уже самое заглавие поэмы «Светочи». Трудно себе представить, чтобы в конце 60-х, начале 70-х гг. Некрасов мог так назвать свое произведение. Это заглавие типично и входит в систему

поэтики заглавия семи- и восьмидесятников, когда революционная волна народничества вошла в поэтическое сознание, создала поэтический пафос подпольной революционной борьбы.

Но оставим в покое заглавие и послушаем стихи.

Обращает внимание уже начало, в котором односложное двойственное слово стоит на метрически ударном месте, что в трехстопном дактиле вообще, а особенно у Некрасова, встречается чрезвычайно редко:

Помним мы и л ь позабыли
Кровью отмеченный год.
Ж у т к о - п л е н и т е л ь н о й б ы л и (?! – *С. Р.*)
Незавершенный полет. (1 — 4.)[19]
«Черные низкие тучи,
Долгая черная ночь... (9—10.)

Несколько ниже находим нудную цыганщину 70-х гг., мало характерную для Некрасова. Особенно дальше:

В те беспросветные ночи,
В те молчаливые дни —
Видели в сумраке ночи
Новой свободы огни. (133 — 136 сл.)

Или:

М ы с л и п р и л и п ч и в о - ж г у ч и... (11)
С в е т л у ю р а д о с т ь м и н у т ы... (15)
И к сыновьям и к о внукам
С в е т л ы й з а в е т п е р е й д е т... (35—36)
Ж а д н о в п и в а я с ь г л а з а м и
В т а й н у ч у ж о г о л и ц а... (43—44)
Н о и х в е л и к о е д е л о
И и з могил оживет... (195—196)
Н о т ы д о ж д е ш ь с я т е х п е с е н,
Ч т о к а к ц в е т ы з а ц в е т у т... (247—248)
Н е з а д о л ж а ю т п я т а к... (132. Ср. дальше)
С ы т ы е—н е т, н е п о й м у т... (369)
К а к н а ш е б а р с т в о к р у т и л о
С серым, простым мужиком... (389—390)

[19] Нумерация стихов по изданию Гиза здесь и дальше моя. — *С. Р.*

Это «как наше барство крутило» очень характерно. Оно показывает, что поэт, дополнявший «Дедушку», работал на стертом, эпигонском стихе, уже сильно разложившемся. Здесь элемент того безвкусия, которое и положило начало понятию «некрасовщины».

Не остановишь случайно
Хода истории нить... (649—650)

Строки, почти невероятные для Некрасова: их мог написать человек, знающий Маркса, или во всяком случае знакомый с новейшими по тому времени теориями исторических эволюций. Поэт говорит здесь кружковым жаргоном революционно настроенной молодежи, где эти слова были, так сказать, «своими».

Жертв и страданий не скроем
Тех, кто погиб за народ... (659—660)

А под конец бравурный маршик почти на мотив «Вы жертвою пали»...

Вечная слава героям,
Нас призывавшим вперед... (661—662)

И в заключение:

Мрачное г о р д о з а б у д е м,
С в е т л о е п у с т и м в в е к а... (665—666)

Эти строки говорят сами за себя.

6

Характерен и способ связи интерполируемого места с основным некрасовским текстом; часто это стык, повторяющий последнюю строку подлинного текста или одно его слово. Парафраза той же строки часто заканчивает вставку.

Вот пример:

Те имена вспоминаешь
Ты иногда по ночам...
Вырастешь, Саша, узнаешь,
Все расскажу тебе сам. (551 — 554

Здесь кончается Некрасов.

Вырастешь с новою песнью... (555)

Начинается вставка. И в заключение:

Вырастешь, Саша, узнаешь,
Сам все тебе расскажу... (569—570, гл. XIX)
Верьте, свобода близка! (272)

читаем в «Светочах». А следующая IX глава начинается подлинной некрасовской строкой:

Скоро дадут им свободу... (273)

Или:

Ну, а как в наши-то дни —

читаем в 373 строке «Дедушки». Дальше уже из «Светочей»:

Дней этих черных проклятье... (874)

Одно из некрасовских слов обязательно повторяется в предшествующей строке интерполяции, на стыке с ней:

Словно как омут усадьбу
Каждый мужик об'езжал... (891—892)

Предшествующая строка из «Светочей» гласит:

С серым, простым мужиком... (390)

Иногда же неуместная вставка разрушает и обессмысливает текст. Такова вставка 8 строк: между XVI и XVII главами поэмы. Начало главы VII «Дедушки» вполне понятно — описывается парад:

Как ни трудись, недостатки
Сыщет начальник всегда.
Есть в маршировке старанье,
Стойка исправна совсем,
Только заметно дыханье...
Слышишь ли... Дышат зачем? (465 — 470)

И у Некрасова логично продолжалось:

А не доволен парадом—
Ругань польется рекой... (479—480)

В тексте «Светочей» находим в этом месте вставку 8 строк:

Даже дышать не давали...
Скоро свободно вздохнем.
Верь, проясняются дали
Пред наступающим днем.

Здесь начинается в «Светочах» новая глава:

Много, брат, страшного было, —
Выпили горечь до дна...
Служба в казарме страшила, —
Легче казалась в о й н а. (Разрядка моя.— *С. Р.*)
Если ж начальство п а р а д о м... (471—478)

продолжается подлинный Некрасов.

Но эта строка оказывается в этом месте обессмысливающей и нарушающей течение мысли поэта.

Странно, что так внимательно изучивший иваново-вознесенский список А. Ефремин не обратил на это обстоятельство внимания, тем более, что такие случаи не единичны.

Не совсем понятно звучат некоторые строки интерполяций в устах декабриста Волконского:

С жаждою блага народа,
С верой в победу труда... (129—130)

Идеалы декабриста кн. С. Г. Волконского не были столь демократичны, как это полагает автор «Светочей».

Автор «Светочей» вкладывает в уста Волконского еще и такие строки о Николае I:

П а л к и н а кличка осталась
Страшным и черным клеймом... (508—509)

Трудно сказать, конечно, кто и когда первым так назвал Николая I. Но можно утверждать, что имя это довольно позднего происхождения. Примерно только со средины 70-х гг. оно становится общеизвестным, начиная часто мелькать в «потаенной» литературе и народных песнях. Возводить же это имя к Некрасову совершенно невозможно.

Вообще словарь инкорпорированных в «Дедушку» частей — типичный шаблонный, стершийся, штампованный сло-

варь какого-то мелкого поэта-эпигона, примерно, средины 70—80 гг. Впрочем, особо разительных отличий с языком следующего десятилетия он не имеет. Эпитеты — обычные, почти что обязательные эпитеты оппозиционно настроенного поэта того времени.

Ср. В вихре мятежной невзгоды
Веры огонь не потух... (183—184)
Светлую радость минуты... (15)
Светлый завет перейдет... (36)
Светлое пустим в века... (666)
Проблеск великой души... (26)
Нас окрыляла свобода... (131) [14]
Дней этих черных проклятье... (374)
Это позорное слово
Не осквернит наш язык... (383—384) и т. д.

Типичны для разлагающегося стиха 70-х гг. двойные эпитеты, напр.:

Жутко-пленительной были... (3)
Черные, низкие тучи,
Долгая, черная ночь... (9—10)
Мысли прилипчиво-жгучи... (11)
Долгие, страшные годы... (181)
С серым, простым мужиком... (390) и т. д., и т. д.

Я не имею здесь возможности давать подробный стилистический анализ инкорпорированных в текст «Дедушки» мест. Добавляю, что наблюдение над рифмами «Светочей» сравнительно с обычным некрасовским словарем рифм также демонстрирует их резкое различие. (Ср. хотя бы с материалами для некрасовского словаря рифм, приведенными в книге Р. Кошутича — Грамматика русского языка.)

7

Разночтения [15] подлинного Некрасова и текста «Светочей» двух родов: перед нами или изменения сознательные, вызван-

[14] В рукописи слово «свобода» заключено в кавычки.

[15] А. Ефремин посвятил много времени и места анализу разночтений, но об'яснения его, как нетрудно убедиться из дальней-

ные если и не агитационной установкой автора «Светочей» (это, как мы выше доказали, сомнительно), то тем, что вставки и дополнения слишком сильно дисгармонировали, не звучали в униссон с основным текстом, претили вкусу дополнявшего «Дедушку» поэта.

Так об'ясняются разночтения сравнительно с обычным текстом в следующих строках «Светочей»: в строке 179 вместо религиозно-высокого «Как-то апостольски просто» находим скромное «Как-то младенчески просто».

Вместо:

Скоро дадут нам свободу,—
Внуку старик замечал,—
Только и нужно народу...

находим более четкое синтаксически изменение в последней строке:

Трудно без воли народу.

Точно так же строфа:

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг,
Счастье умов благородных
Видеть довольство вокруг

исправлена в такую:

Зрелище бедствий народных
Невыносимо, мой друг,
Горя и бед неисходных
Много мы видим вокруг...

Строки 370—373 у Некрасова звучали так:

Нынче полегче народу,
Стих, притаился в тени
Барин, прослышав свободу...
Ну, а как в наши-то дни...

шего, явно несостоятельны, а порою и вовсе наивны (см. напр. глубокомысленную и ненужную параллель со стихотворением «Как празднуют трусу» на стр. 49 и след. его статьи).

Но автор «Светочей», как и А. Ефремин, не понял тонкого интонационного хода Некрасова (параллелизма 2 и 3 строк) и трансформировал эти стихи в такие:

Нынче полегче народу —
Барин прижался в тени (?! — *С. Р.*)
Всюду кричат про свободу,
Ну, а как в наши-то дни...

Несомненно, не понял переписчик (а вслед за ним и А. Ефремин, см. стр. 39 его статьи) 113—114 строк «Дедушки».

В тексте Некрасова читаем:

Все уж, давно поджидая,
Встретили старого вдруг...

Об'являя эти строки бессмысленными, А. Ефремин приветствует их замену такими:

Гостя давно поджидая,
Все суетились вокруг.

Но в том-то и дело, что текст Некрасова вовсе не бессмысленен. Для того, чтобы понять это, надо только знать, что «вдруг» употреблялось прежде в значении «вместе». См. хотя бы у Даля: «Вдруг — нар. сразу, разом, зараз, каноном, за один прием» (1-е издание, т. I, стр. 176).

Небрежность записи автора «Светочей» создавала иногда варианты, при которых оказывались нерифмованные строки. Напр., в строке 63 вместо «И за руку Саша»,— рифма с «мамаша», читаем: «И Саша упрямо». Конечно, Некрасов так бы не писал в поэме, где проведена последовательная и очень строгая рифмовка.

Точно так же, вероятно, не невнимательностью переписки, а сознательной агитационной заменой надо считать изменение одной буквы в строке 234: «господних церквей» читаем в «Дедушке», «господских» находим в «Светочах». Изменение незначительное, но, если оно сделано сознательно и не является простой опиской, очень тонкое. Есть, конечно,

большая разница в религиозном «господних церквей» и «господских», получающем в контексте небрежно-злобный оттенок.

Две-три усадьбы дворянских,
Двадцать господских церквей,
Сто деревенек крестьянских,
Как на ладони у ней... и т. д.

Строки 241—248 заменяют обычный некрасовский текст тоже сознательно; революционизирующий характер этих исправлений несомненен.

Очень интересна замена этих строк текста в «Светочах». У Некрасова в соответствующем месте читаем:

Ропот: подайте же руку
Бедным крестьянам скорей,—
Тысячелетнюю муку,
Саша, ты слышишь ли в ней?
Надо, чтоб были здоровы
Овцы и лошади их,
Надо, чтоб были коровы
Толще московских купчих.

А в «Светочах» находим:

К этим рыдающим звукам
Чутко прислушайся; в них
Выхода нет вечным мукам,
Нет в них напевов живых.
Мрачен, печален и тесен
Был у певцов их приют...
Но ты дождешься тех песен,
Что как цветы зацветут.

С этим исправлением надо сопоставить и другое, небольшое, но характерное: 318—321 строки у Некрасова читаются:

Сыты-то кони-то, сыты,
Каждый в довольстве живет,
Тесом там избы-то крыты —
Ну, уж зато и народ!

А в «Светочах»:

> Кони и люди там сыты,
> Каждый в довольстве живет,
> Тесом там избы покрыты,
> Трудолюбивый народ.

Эти два изменения характерны. Они сделаны, так сказать, в плане идеологическом. Вместо живого описания крестьянского быта со всеми его аксесуарами (овин, лошади, коровы, избы, крытые тесом и т. д.) находим сделанный в очень высоких, даже пафосных тонах, агитационный призыв с описанием тяжелых условий жизни и грядущей радости («но ты дождешься тех песен, что как цветы зацветут»)[16].

И так поэт поступает всюду, где наталкивается на живописание крестьянского быта.

Совсем другого порядка иные разночтения, агитационно или революционно нейтральные, но почему-то не соответствовавшие вкусам поэта. Но поскольку в нижеследующих примерах нельзя усмотреть никакой стилистической системы, я склонен думать, что перед нами просто ляпсусы памяти при записи поэмы на память или переписывании с неисправного списка. Таковы замены «спрашивал» на «вымолвил» (49), «поник» на «склонясь» (52), «зорко» на «жадно» (76), «милый» на «друг мой» (108), «выйдут» на «вышли» (213), «огромный» на «громадный» (298) и еще несколько аналогичных. Вот примеры изменения нескольких строк. Вместо «думает, что за ответ» находим «ждать-то терпенья нет» (110). Такие изменения целых строк встречаются вообще говоря редко: 5—7 измененных строк на 452 стиха составляют очень ничтожный процент. Ср. «не задолжают пятак» (324) (об этой строке ниже речь особо). «И изнурен он, божусь» вместо

---

[16] Ошибочно будет об'яснять это разночтение опиской («то крыты» писец прочел, как «покрыты»); налицо последовательное удаление всех частиц «то», они повидимому шли вразрез со стилистической системой поэта, дополнявшего «Дедушку». Ср. пропуск частицы «ка» в стр. 80.

«голоден, тоже, божусь» (343) или «дедушка, дедушка, где ты», вместо некрасовского «дедушка, дальше, а где ты» (547). Ср. еще изменения в строках 479—480. Вместо:

А недоволен парадом —
Ругань польется рекой.

в «Светочах» читаем:

Если ж начальник парадом
Был недоволен... ой-ой...

8

В опубликованном Демьяном Бедным списке, обычно читавшееся в «Дедушке» в главе XI слово «Тарбагатай» заменено иным «Пимамотак».

Для об'яснения этой странной замены А. Ефремин предлагает следующую гипотезу. «Некрасов в «Светочах» написал конечно «Пимамотак». «Пимамотак» попал в иваново-вознесенский список. Когда же Некрасов вытравлял из поэмы следы «Светочей» и делал «Дедушку», он ввел «Тарбагатай», чтобы заплутать ищеек. Дескать, писал по Розену, имел в виду далекое прошлое, а не настоящее,— и он тщательно выводит, нажимая карандаш: «Тарбагатай», да еще проводит под этим названием черту» (стр. 57).

Так пишет А. Ефремин. Это об'яснение представляется совершенно неубедительным. Неубедительным уже по одному тому, что если «Тарбагатай» «далекое прошлое» (скажем так!), то нет надобности ни его вытравлять, ни тем более им что-либо заменять: разве «Пимамотак» что-либо настоящее, что Некрасову надо спешно выбрасывать это слово? Что это за таинственная местность? Почему называние этого несуществующего в природе слова и места так крамольно, более крамольно, чем употребление действительно связанного с декабристами имени «Тарбагатай»? Как мог Некрасов хотеть «заплутать ищеек», раз «Тарбагатай» значится в печатном тексте «Отечественных записок»? На все эти вопросы нельзя

получить от А. Ефремина ответа; нельзя по одному тому, что неправильно его основное утверждение о том, что «Светочи»—список с тождественного некрасовского автографа. А такого вообще не существовало. На самом же деле все обстоит значительно проще.

Допустив, что «Дедушка» записывался по памяти, мы легко найдем в этом случае об'яснение «Пимамотаку». Редкое слово «Тарбагатай» не удержалось в памяти выучившего поэму наизусть, и он, припоминая, создал чем-то похожее; может быть, тут действовало отдаленное созвучие четырех гласных: там и тут «а» ударное. А уверив свою память, что в тексте Некрасова—«Пимамотак», выяснилось, что забыта предшествующая строка, рифмующаяся с этой. И ad hoc сочиняется «не задолжают пятак», и это устраивает, ибо «концы сведены».

Возможно, конечно, и иное, вполне удовлетворительное об'яснение «Пимамотака». Если предположить, что перед поэтом, дополнявшим основной текст, был список с поэмы, легко допустить, что «Пимамотак» есть просто неправильно прочитанное переписчиком слово «Тарбагатай». В самом деле, «Тарбагатай», место ссылки декабриста барона Розена, хотя и не «далекое прошлое», но место мало кому известное, а до выхода в свет записок Розена (1870 г.) легко допустить, что оно было широкой публике и вовсе неизвестно. Вот почему для типографии, для наборщика, наконец, для себя (психологически новое, незнакомое или мало знакомое слово всегда пишется четче) Некрасов и вывел слово «Тарбагатай» с особой каллиграфичностью и подчеркнул. Для корректора и наборщика это условный знак: печатать курсивом (см. любое руководство по корректуре). И в тексте «Отечественных записок» оно так и напечатано. Тут вовсе не подчеркивание исторического характера своей поэмы, как полагает А. Ефремин (см. стр. 48 его статьи), а просто отчетливое написание трудного слова и типографский знак. А писец, списывавший с одной из копий, не разобрал слова «Тарбагатай», прочтя

его как «Пимамотак». Достаточно написать «Тарбагатай» с укороченной третьей чертой, и «Та» легко прочтется как «Пи». Точно так же лигатуры «рб» и «га» легко переходят в «м». И «Пимамотак» создан.

В этом случае становится совершенно ясной и рифмующаяся со строкой 16 строка 14 «не задолжают пятак». Строка эта прежде всего неграмотная, так как по-русски следует сказать «пятака», особенно же в 70-е гг., более строгие в вопросах грамматики, чем позднейшее время. Для Некрасова же эта строка вовсе невозможна. Но дело в том, что «пятак» рифмуется с «Пимамотаком», и этой ad hoc сочиненной строкой переписчик, как это и полагается, заменил подлинную строку «Только ты им не мешай». Факт этот в палеографии частый и общеизвестный. Переписчик, как правило, считает себя умнее того, кого он переписывает, и, наткнувшись на затруднение, «корректирует» автора, считая трудность «ошибкой» автора и проявлением его, писца, сообразительности. Примеры такого рода легко найти в любом курсе палеографии [17].

Конечно, это об'яснение не невозможно, но оно менее вероятно, чем приведенное выше. Об'яснение же А. Ефремина вовсе неудовлетворительно.

Мало убедительна, вообще говоря, и ссылка на цензуру и боязнь ареста. В этом случае Некрасову достаточно было бы просто уничтожить опасную рукопись, а в случае допроса пред'явить только печатный текст «Отечественных записок». Создавать «псевдо-черновик» для полиции и жандармерии — труд не только ненужный и неблагодарный, но и чрезвычайно трудный. Имитировать творческий процесс создания вещи (а рукопись библиотеки имени Ленина имеет именно такой вид, это один из ранних черновиков)—задача совершенно

---

[17] См. хотя бы А. И. Соболевский — «Славяно-русская палеография». Курс второй. На правах рукописи СПБ, 1902, стр. 42. В. Н. Перетц — «Из лекций по методологии истории русской литературы». На правах рукописи. Киев, 1914, § 82, стр. 250—271.

исключительной трудности, и я не знаю, где и когда такие случаи имели место. Надо, вообще говоря, знать, что нельзя ни дереволюционизировать текст простым экстрагированием тех или иных строк (а именно эту роль навязывает А. Ефремин Некрасову), ни, наоборот, нельзя простым вливанием нескольких революционных строф сделать «Дедушку» вещью революционной. В обоих случаях должны появиться противоречия, и они в самом деле налицо.

Но гипотеза А. Ефремина лишается последней степени убедительности, если мы напомним, что рукопись «Русских женщин», произведения несравненно более опасного, чем «Дедушка» (начатого, кстати сказать, сейчас же по окончании последнего), Некрасов отправлял в типографию полностью, без каких бы то ни было цензурных сокращений, изменений или авто-фальсификаций рукописи. Просто поэт обводил опасное место карандашом, а на полях ставил: «не набирать». И только! И произведение печаталось в журнале и не вызывало задним числом никакой паники у поэта.

Если Некрасов был в самом деле повергнут в такой страх, что «быстро, лихорадочно быстро» (А. Ефремин) уничтожил все следы поэмы, почему же он продолжал работать над теми же темами, почему в следующем же году он пишет «Трубецкую», за ней «Волконскую» и рукописей этих вещей не только не уничтожает, но спокойно посылает в типографию? [18]

---

[18] Заметим, что уже к моменту появления «Дедушка» не был острой и актуальной вещью и не слишком возбуждал цензуру и власть. В еженедельном обзоре «Санктпетербургских ведомостей» за 1870 г. находим такие строки: «Появись «Дедушка» раньше, напр., в конце 50-х гг., когда самое название «декабрист» считалось чем-то запрещенным, это произведение произвело бы огромный эффект... Теперь, после того как наши специальные издания исторических документов дали уже несколько мемуаров деятелей 14 декабря, стихотворение утрачивает большую долю впечатления. Его заметит и оценит не масса публики, а лишь несколько любителей...» [№ 277. Подписано Z (В. Буренин)].

Анализ интерполяций и разночтений убеждает нас в том, что не Некрасов был автором 214 строк, дополняющих «Дедушку» в издании Демьяна Бедного.

Таким образом вместо отвергаемой нами как несостоятельной гипотезы А. Ефремина возникает иная.

Между 30 июля и 8 августа 1870 г. Некрасов в селе Карабихе написал поэму «Дедушка»[19]. При этом он несомненно пользовался русским или лейпцигским изданием «Записок» А. Е. Розена. Один из первоначальных черновых набросков этого текста обнаружен К. И. Чуковским в 1926 г. в библиотеке им. Ленина в Москве, где ныне и хранится[20]. Тотчас по окончании поэмы она была напечатана в IX книге «Отечественных записок» за 1870 г. и затем с двумя ничтожными вариантами перепечатана в изданиях 1873 и 1879 гг. (посмертном).

Текст стихотворений в издании 1873 г. попал в руки неизвестного нам поэта, повидимому революционера, во всяком случае человека настроенного по тому времени оппозиционно. Преждевременно заключать что-либо о его близости к нечаевцам.

Категорически ответить на вопрос — кто был автор 214 строк, инкорпорированных в состав «Дедушки», мы пока не можем, и неизвестно, сможем ли вообще. Фактура стиха

---

[19] Ср. в статье К. И. Чуковского—«Жизнь Некрасова». До какой степени журнальная работа поглощала все силы Некрасова, видно из одного обстоятельства, на которое до сих пор не обращали внимания. Разбирая его рукописи, мы с удивлением видим, что большинство его стихотворений позднейшего времени помечены одним и тем же месяцем — июлем.

«Дедушка» — 30 июля 1870 г., «Недавнее время» — 1 июля 1870 г., «Княгиня Трубецкая» — 23 июля 1871 г., «Княгиня Волконская» — 15 июля 1872 г., «Пролог» и «Дедушка» — июль 1873 г., «Уныние» — 6 — 13 июля 1874 г., «Ночлеги» — 18 июля 1874 г., «Современники» — 9 июля 1875 г. (Н. Некрасов — «Полное собрание сочинений» Л., 1928, стр. XIX).

[20] См. «Известия ВЦИК», 1926, № 276.

дает основание датировать все интерполяции в «Дедушку» срединой 70-х гг., а самого творца интерполяций зачислить в ряды эпигонов Некрасова, собственно и создавших понятие «некрасовщины». О них Некрасов в свое время сказал:

Эти не блещут особенным гением,
Но ведь не бог обжигает горшки, —
Скорбность главы возместив направлением,
Пишут изрядно стишки [21].

Вряд ли дополнения «Дедушки» были сделаны из агитационных соображений. Вернее всего, что создание этих искренних и по-своему сильных строк заняло досуг какого-либо из причастных к стихотворству лиц и было сделано для собственного удовольствия.

Но даже если дополнения «Дедушки» были сделаны с агитационной целью, следует отметить, что распространения они не получили. Быть может, агитационное задание не было по каким-либо причинам (напр. разгром группы) реализовано. Во всяком случае до нас дошел только один список поэмы. Никаких других следов «Светочей» мне обнаружить не удалось.

Текст «Дедушки» попал каким-то образом к Федору Николаевичу Самыгину; это могло быть в Москве в 1875 г., где он в то время был (за это, как и за ряд других сообщений, благодарю Л. В. Самыгина) или же в Иваново-Вознесенске. Текст «Светочей» был Федором Самыгиным выучен наизусть и записан по памяти в тетрадь. Это

---

[21] Ср., впрочем, категорическое утверждение Д. Бедного: «...высокие качества дошедшего до нас списка не возбуждают ни малейшего сомнения. Двести четырнадцать строк, прекраснейших строк (разрядка моя.— *С. Р.*) гениального поэта говорят сами за себя» («Правда», 1929 г., № 89). С легкой руки Д. Бедного то же повторяют и доверчивые рецензенты, прямо утверждая даже связь Некрасова с нечаевской группой и сообщая, что «Светочи» являются ценным вкладом в некрасовскую литературу» (рец. Т. Трифоновой, «Кр. газета», веч. выпуск, 2 сентября 1929 г.).

предположение находит очень вескую аргументацию в анализе разночтений «канонического» текста «Дедушки» и текста, находящегося в составе «Светочей». Этот записанный по памяти текст, или же копия с него, принадлежащая перу Федора Самыгина, и находится перед нами в тетради, заключающей также и ряд других стихотворений, записанных по памяти, о чем есть прямые указания. (Слышал от Я. П., от Крупина, переписано из тетради Гр. Петр. и т. д., и т. д.) Иваново-вознесенская тетрадь является своего рода компендиумом, восходящим не к одному, а к целому ряду прадокументов[22].

Во всяком случае не Федор Самыгин, к 1875 г. уже пожилой человек, близкий к богачу-фабриканту Я. П. Гарелину, был автором интерполяций. Сведения, полученные мной от внучатого племянника Федора Самыгина, Леонида Владимировича Самыгина, не дают оснований считать владельца тетради поэтом; даже и любителем поэзии его можно считать весьма условно. Перед нами тетрадь, в которую

[22] Заметим, что для нечаевцев подделка документа и попытка пустить его в обращение в качестве подлинного — самый обычный прием. Напомним предложение Нечаева о выпуске «серии подложных манифестов от имени царя, земского собора и пр.» (ср. ст. Ефремина, стр. 48). Были аналогичные попытки и с поэтическими текстами. Например в средине 1869 г. отпечатано было в Женеве отдельными листами посвященное «молодому другу Нечаеву» стихотворение Н. П. Огарева—«Студент». На самом деле это стихотворение было Н. П. Огаревым посвящено «памяти моего друга Сергея Астракова». Но на оригинале стихотворения М. А. Бакунин написал: «Великолепно, а лучше бы, полезнее для дела было бы, если бы заместо памяти Астракова ты посвятил это стихотворение молодому другу Нечаеву» («Письма М. А. Бакунина к А. И. Герцену и Н. П. Огареву...» СПБ, 1907, стр. 372—373. Цит., как и выше, по статье Ю. Г. Оксмана—«Судьба одной пародии Достоевского». «Красный архив» 1923, т. III, стр. 301—303). Вызвав в свое время не мало толков и в России и за границей, этот весьма характерный эпизод нечаевской эпопеи получил необычайно яркое отражение и в «Бесах» Достоевского (Ю. Г. Оксман, цит. статья, стр. 301). В главе VI 2-й части романа Верховенский дает тонкую

владелец, не обладавший большим вкусом и пониманием, переписал ряд запомнившихся и как-то поразивших его стихов, семейных фактов, сведений о погоде, хозяйственных мелочей, отдельных поговорок и т. д.

Можно считать таким образом доказанным, что 214 строк, вклиненных в «Дедушку» в иваново-вознесенском списке, Некрасову не принадлежат.

пародию на эту вещь. Напомним еще один факт: «Леопольдовскую подделку отрывка из Андрея Шенье» Пушкина, пущенную по рукам под заглавием—«На 14 декабря» и доставившую Пушкину не мало хлопот и волнений (см. П. Е. Щеголев—«Пушкин». Очерки. СПБ, 1912. Статьи: «Пушкин в политическом процессе» и «Император Николай I и Пушкин»). Наконец, многим еще памятна история с зуевской подделкой «Русалки» Пушкина, окончательно разоблаченная Б. В. Томашевским несколько лет назад (см. работы Ф. Корша, Суворинский сборник, 1906 г., Б. Томашевского—«О стихе». Л., 1929 и др.). Таким образом, мы видим, что дополнение из агитационных соображений чужих стихов—факт очень распространенный и частый. Удивляться ему не приходится.

ОТ РЕДАКЦИИ

В кн. 4 журн. «Литература и марксизм» за 1929 г. допущены следующие опечатки:

В статье М. П. Старенкова — «О диалектике художественного образа»:

Страницы	Напечатано	Следует читать
5 стр. 6 строчка сверху	суб'ективными образами	суб'ектными образами

В статье М. А. Яковлева — «Методологическая схема историко литературной монографии»:

33 стр. 3-я строчка снизу	собеседника	собственника
42 стр. 20 строчка сверху	и с историческими	историческими
43 стр. 3-я строчка сверху	показывают	оказывают
43 стр. 14 строчка сверху	идеологий	идеологий одной на другую
51 стр. 2-я строчка сверху	влияние на их	влияние их на
51 стр. 16 строчка сверху	будет	будут
54 стр. 3-я строчка сверху	монологию	номологию

Редакция просит авторов направлять рукописи статей по адресу: Москва, Волхонка, 18, РАНИОН, на имя секретаря журнала Н. Ф. Бельчикова.

Редакция







ГОСИЗДАТ РСФСР

ОТКРЫТА ПОДПИСКА НА 1930 г. НА ЖУРНАЛ ИСТОРИИ И ТЕОРИИ ЛИТЕРАТУРЫ

ЛИТЕРАТУРА и МАРКСИЗМ

Журнал «ЛИТЕРАТУРА и МАРКСИЗМ» разрабатывает вопросы истории и теории литературы с точки зрения марксистской методологии.

В ГОД ВЫХОДИТ 6 КНИГ

ПОДПИСНАЯ ЦЕНА:

на год — 6 р., на 6 мес. — 3 р. Отдельный номер — 1 р. 20 к.

Журнал выходит под редакцией коллегии Института языка и литературы РАНИОН — П. И. Лебедева-Полянского, И. М. Нусинова, В. Ф. Переверзева, А. И. Зонина и Ю. Ю. Янель.

ОТДЕЛЫ ЖУРНАЛА:

1. Методология литературоведения. 2. Поэтика. 3. История литературы. 4. Вопросы современной литературы. 5. Библиографическое обозрение. 6. Хроника. 7. Обзор научной жизни учреждений, разрабатывающих вопросы литературоведения.

Москва-центр, Ильинка, 3. Госиздат

